حبيب بيكار

من قصاصيات بيكار

صوت من السماء

بيدى وبساعدى

وبمعولى المتمرد

حطمت أصنام معبدى

وطفت بالمعبد والمسجد

وأطفأت حجر الموقد

وصحت فى الأرباب

والراهب الواعظ فى المحراب

والنبيذ المراق فوق التراب

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

والبخور المحلق كالسحاب

فى تلافيف العقود وأغوار القباب

ملعون يا معبد الأوهام

ملعون ياهيكلا فوق أشلاء الحرام

ملعون يا صندوق النذور ومتحف الأصنام

وتناثرت صرختى قطرات فى جوف الظلام

وظننت أنى قد نجوت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتى أجابنى الأرغن المبحوح الصوت

بلحن كحشرجة الاحتضار وشخير الموت

ياكثير الكلام ماذا حصدت وماذا جنيت ؟؟

إلق المعول الهدام. وأقم جدار البيت

فلولا حاجتك للإيمان ما أتيت

الثقافة الاستهلاكية

محمد على الكردى*

ليس من شك فى أن الحديث عن الثقافة متعدد الجوانب والوجوه؛ إلا أن الثقافة، فى معناها المباشر، وربما بالنسبة للغالبية العظمى من الناس، غالبا ما تعنى مختلف ضروب النشاط الإبداعى من أدب وفن وفكر. وهى، بهذا المعنى التقليدى والمباشر، تشكل جزءا من «**البنية الفوقية**»، أى مجمل التصورات التخيلية والذهنية والتعبيرية التى يكونها أفراد أى مجتمع لأنفسهم من خلال علاقاتهم بذواتهم وبغيرهم، سواء أكانت هذه التصورات صادقة أو زائفة. ونقصد بالصادقة ما يتطابق بالفعل، مع الواقع الاجتماعى للأفراد؛ وبالزائفة ما يتصل منها بالتخيلات والأوهام التى يعتقد البعض أنها تشكل حقيقة واقعهم، وهى أبعد ما تكون عن ذلك. غير أنه كثيرا ما يختلط فى واقع الأمر، الصحيح بالزائف والفعلى بالمتوهم، فالناس لا يتصورون أنفسهم ولا يدركون علاقاتهم بالآخرين من خلال الواقع الفعلى أو احتياجاتهم الفعلية فحسب وإنما أيضا من خلال رغباتهم وطموحاتهم وآمالهم وهو الأمر الذى يضفى كثيرا من التعقيدات على فهمنا لأنفسنا وللآخرين.

أضف إلى ذلك أن مفاهيم الثقافة، إذ أنه لم يعد هناك مفهوم واحد أو غالب، لم تعد تقتصر على هذه الفكرة البسيطة التى أشرنا إليها: وهى ربط الثقافة بالجانب الذهنى أو الإبداعى البحت. فلقد أدخل أهل الأنثربولوجيا[1] على هذا المفهوم رؤاهم التوسعية، ولا أقول «الإمبريالية» إلى الدرجة التى لم تترك فيها هذه الرؤى ضربا من ضروب النشاط الإنسانى إلا وأدمجته فى المجال العام للثقافة. وهكذا أصبحت الثقافة تضم، بجانب النشاط الإبداعى السابق الذكر، العادات والسلوك والتقاليد والأعراف والمعايير الموروثة، وطرائق

* استاذ بقسم اللغة الفرنسية . كلية الآداب . الاسكندرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العيش وأساليب الحياة وأدوات الإنتاج، ومن ثم، أصبح من العسير علينا أن نتحدث عن «**البنية الفوقية**»، وأن نميزها عن «**البنية التحتية**» التى كان من المفترض أنها تتشكل من قوى الإنتاج ووسائله المختلفة التى يؤسس بها الإنسان علاقته بالطبيعة والمادة عن طريق عمله أو نشاطه الاجتماعى عبر التاريخ. ولعل ذلك يصبح مفيدا وإيجابيا، فى الوقت نفسه، نظرا لكون مفهوم «**البنية الفوقية**» يحمل فى طياته طابع التعالى الذى كان يتميز به الفكر الخالص قديما مقارنة بالنشاط العملى والمادى المباشر الذى كان يمثله العمل اليدوى، ولكون هذا الاتساع قد يوحى ليس فحسب بتقارب المستويات الاجتماعية وامتزاجها داخل المجتمع الواحد، وإنما كذلك بتحول المجتمعات الطبقية العتيقة إلى مجتمع متجانس يسير بخطى حثيثة نحو العولمة «المنشودة» التى يسعى إلى تحقيقها النظام العالمى الجديد.

ولكن هل يغير هذا التصور الفضفاض من واقع علاقات القوة الفعلية بين الدول الغنية والدول الفقيرة، وهى العلاقات التى تنشأ من حركة التاريخ الفعلية، وليس من التصورات والأفكار المجردة التى غالبا ما تنبثق وتنمو وتتطور بطريقة لاحقة لتجب الهوة بين الواقع والخيال، ولتقدم التبريرات والتفسيرات الملائمة لها؟

إلا أنه يبدو، قبل التسرع فى الإجابة على هذا التساؤل، أن تعميم مفهوم أو مصطلح الثقافة بحيث يجب كل ألوان النشاط الاجتماعى والعقلى والموروث يمكن رده، كما يبدو، إلى أسباب وبواعث أخرى، قبل أن تناط به المهمات الجديدة فى إطار ما أطلق عليه «**حوار الثقافات**» والمحافظة على «**الخصوصية**» داخل «**التعددية**»: وهى عناوين براقة تبدو لنا وكأنها خطوة جديدة وحاسمة نحو التعايش العالمى وثورة على سياسة التنميط أو الاستقطاب التى قامت عليها حركة الصراع الأيديولوجى السابقة على انهيار المعسكر الاشتراكى.

ذلك أن مفهوم «**الثقافة**» أو المصطلح نفسه حديث العهد فى الظهور، وإن كان قد وجد قديما عند الخطيب المعروف «شيشرون» - كما يقول المؤرخ «بروديل» - تحت اسم «**الغرس العقلى**» (Cultura mentis)، وهو مصطلح قد أتى إلى الفرنسية عن طريق الألمانية (Kultur) فى أوائل القرن العشرين، بينما كان يتعايش قبل ذلك، ولكن بطريقة غير متكافئة، مع لفظة أو مصطلح «الحضارة» الذى لم يثبت دوره إلا بدءا من النصف الثانى للقرن الثامن عشر حينما نراه يبزغ فى كتابات «فولتير» والأب «مابلى» (Mably) و«كوندرسيه»[٢].

ويبدو كذلك أن مصطلح «**الحضارة**» كان يفيد، فى بدايته فعل الرقى والتحضر (société policée) أو يقترب من أخلاقيات البلاط وآداب المجاملة (courtoisie) التى برزت فى أدبيات العصور الوسطى، وذلك إلى أن اكتسب هو ومصطلح «**الثقافة**»، خاصة بعد تحولهما إلى صيغة الجمع، معناهما الحديث بفضل انبثاق ونماء حركة العلوم الإنسانية إبان القرن التاسع عشر[٣].

ويعتقد الباحث الألمانى «نوربرت إلياس» أن الفضل فى ذيوع مصطلح «**الثقافة**» كبديل عن «**الحضارة**» يرجع، بالفعل، إلى المفكرين الوطنيين الألمان كرد فعل منهم ضد مفهوم «**التحضر**» الذى جلبه إلى بلادهم حكامهم المتأثرون (من أمثال فردريك الثانى) بحركة التنوير الفرنسية والإنجليزية[٤] ومهما يكن الأمر بصدد

هذا القصر أو الإبدال، فإن المفكرين الألمان هم الذين ميزوا، بالفعل ومنذ «هردر» بين الثقافة (Kultur) والحضارة أو عملية التأسيس (Bildung) بحيث ترد الثقافة إلى النشاط العقلي أو الذهني البحت وتعد تجسيدا لحركة الروح (Geist)، بينما يتقلص فعل الحضارة ليمثل الجانب المادي من النشاط الإنساني في اتصاله بالطبيعة (Natur)، هذا بجانب ما أضفاه كل من «هيجل» و«شبنجلر» من معان إيجابية على صيرورة «الثقافة» ومعاني الجمود، ثم الأفول على «الحضارة» كناتج متعين لفعل الثقافة. غير أن هذه السمة الدينامية للثقافة سرعان ماسوف تتحول، مع ظهور علم الأنثروبولجيا، إلى ضرب من الحتمية الاجتماعية أو البيولوجية الموروثة التي وسمت بها ثقافات «الشعوب البدائية». ويعد «إدوار برنيت تايلور» أول من قصر عام ١٨٧١ مفهوم «الثقافة» على هذه الشعوب مستبعدا بذلك أن تكون لهذه الشعوب المغلوبة على أمرها حضارة بالمعنى الغربي للكلمة[٥].

وهكذا تبدو الثقافة وكأنها قد تطورت من مفهومها الإبداعي والإنتاجي، الذي يقابل بلورة حركة الوعي الملازم لها على مستوى العبقرية الفردية أو على مستوى التواصل الجمعي للشعوب إلى ضرب من «الثقافة الفولكلورية» التي تعبر عن عادات الشعوب وتقاليدها وطرائقها المعيشية الموروثة؛ ومن ثم، عن حقها في التعبير عن «خصوصيتها» عبر حوار ديموقراطي لا يغير شيئا من الواقع السياسي أو الاقتصادي المأزوم الذي تعيشه البلدان التابعة في ظل هيمنة النظام العالمي الجديد.

وليس من شك في أن هذا التحول يدلنا على ظاهرة جديدة ملازمة لتطور حركة ما بعد الحداثة في المجتمعات الصناعية المتقدمة، وهي الانتقال من قيم الحداثة التي واكبت قيام مجتمع يقوم على العقلانية في جميع مناحي الحياة سواء أكانت سياسية أو اقتصادية أو علمية وثقافية، بحيث يكون كل فعل إنساني رشيد محكوماً بهدف أو غاية تتجاوزه وتتسامى به، وهو ما تم بلورته وتلخيصه في مبدأ «العلو» أو «التسامي» (Transcendance)، إلى قيم أشبه ما تكون بمبادئ «المحايثة» التي عاش عليها العالم البدائي القديم قبل بروز «المرحلة المحورية» التي ربطها «كارل ياسبرز» بظهور الديانات التاريخية الكبرى كاليهودية والمسيحية والإسلام والبوذية[٦]. كما أن مبدأ «العلو» هو ما اعتبره «جان - بول سارتر» سمة ملازمة للحرية الإنسانية التي تجعل من الوجود البشري كائناً مفارقاً أبداً لذاته ومؤسساً دائماً للقيم بقدر ما يُضفي بصفة مستمرة الدلالات والمعاني على أفعاله وعلى كل ما يحيط به من موجودات. وهو المبدأ نفسه الذي اعتبره «جان ليوتار»[٧] صورة من صور الحكايات أو «الميتا - حكايات» (meta - recits) التي تقوم عليها تبريرات الفعل الإنساني سواء عبر حركة التقدم أو عملية التنوير أو تطور البشرية أو فلسفة التاريخ كما يصورها «هيجل» في «ظاهريات الروح»، وهي أن يكون للتاريخ أو أي حركة فكرية معنى تسعى البشرية إلى تحقيقه، أو هدف تبغي الوصول إليه كتحقيق السعادة عن طريق التقدم العلمي، أو الارتقاء بمستوى الإنسان والاعتراف بحقوقه عن طريق التنوير ومحاربة الجهل والتعصب الأعمى.

إن سمة ما بعد الحداثة، كما يرى «ليوتار»، هي التشكيك في قيمة هذه «الميتا حكايات» خاصة بعد أن تبين بعدها الفعلي عن حركة الواقع والتاريخ، وهي كما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرى «بودريار» الانتقال من مجتمع التسامي أو التجاوز إلى المجتمع الاستهلاكي «**المحايث**» (immanent) أو المطابق لنفسه[٨] حيث تكتسب الأشياء قيمتها في ذاتها وتدور في حلقة لا تنتهي من الدلالات والمدلولات التي يرد بعضها إلى بعض وكأننا في عالم من المرايا العاكسة[٩]. إلا أننا لا نستطيع، في الواقع، فهم اليات المجتمع الاستهلاكي إلا إذا فهمنا اليات المجتمع الإنتاجي السابق عليه، وهو المجتمع الصناعي الذي لازمته ظاهرة الحداثة كشرط لازم من شروط انبثاقه التاريخي. والمجتمع الصناعي، كما نعلم، يعطي الأولوية لعملية الإنتاج على عدالة التوزيع، وذلك بعد تراكم رأس المال الضروري لقيام هياكله خلال القرون الثلاثة للرأسمالية التجارية التي تبدأ من اكتشاف العالم الجديد والاستيلاء على طرق التجارة القديمة سواء في أفريقيا وآسيا وتنتهي مع بدايات القرن التاسع عشر، عصر الثورة الصناعية المكثفة. وكان الشرط الأول لإزدهار الرأسمالية التجارية هو وجود فائض قابل للتبادل. وكان هذا الفائض يستخلص على حساب مبدأ الكفاية الذاتية التي كانت تقوم عليها النظم الاقتصادية المغلقة وما تفترضه من أخلاقيات القناعة والرضا وعلى الوفرة الهائلة من العملية المعدنية النفيسة التي وفرتها عمليات نهب مناجم وثروات العالم الجديد. ثم كان هذا الفائض ضرورياً لتحقيق انطلاق الصناعة، وذلك عن طريق تمويل الابتكارات والاختراعات التي تبلورت في اكتشاف الطاقة البخارية وابتداع أدوات جديدة لحلج القطن. كما كان يقوم النظام الصناعي، لضرورات تاريخية، على إعطاء الأولوية للإنتاج على حساب الاستهلاك إذ أن ثمار الربح الرأسمالي وضرورة توفيره، بصفة مستمرة، كان ملازماً لإزدهار الصناعة ولاستثمار فائض قيمة العمل العمالي في سبيل تنمية المشاريع وتوسيعها في صورة احتكارات وتجمعات كبرى، وهو ما جعل من «**عالمية**» النظام الرأسمالي الصناعي عملية تاريخية حتمية، وهو ما آل إليه فعلاً هذا النظام في إطار التكتلات الاقتصادية الكبرى الحديثة سواء في القارة الأوروبية أو في آسيا أو من خلال ما تسعى إليه الولايات المتحدة الأمريكية من تجميع للكسيك وكندا معاً في إطار إنتاجي ـ استهلاكي واحد. ولقد كان هذا التوسع الصناعي وما يتطلبه من البحث عن مصادر الطاقة والخامات الأولية وكذلك عن الأسواق الضرورية لتصريف المنتجات المصنعة ملازماً لقيام الاستعمار العالمي في صورته الأولى القائمة على الاحتلال المباشر، ثم في صورته الاقتصادية المتخفية خلف أقنعة الاستقلال الذاتي والحريات الصورية التي حصلت عليها كثير من بلدان العالم الثالث في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

إلا أن هذه الأشكال التي وصلت إليها المجتمعات الصناعية التقليدية وما فجرتها من قضايا الاستغلال والصراع الطبقي في الداخل والهيمنة على المستعمرات في الخارج انتهت بها إلى الاصطدام فيما بينها إبان حربين عالميتين طاحنتين وضعتا موضع التساؤل مبادئ العقلانية والتقدم والتنوير التي كان يفخر بها المجتمع الغربي منذ بزوغ نهضته الفكرية وانفتاحه على حضارات العالم خلال القرن الثامن عشر. ثم عرفت المجتمعات الغربية بعد الحرب العالمية الثانية وبفضل المعونات الهائلة التي قدمتها إليها الولايات المتحدة الأمريكية الصاعدة طفرة اقتصادية واجتماعية هائلة انتقل فيها المجتمع الغربي والأمريكي على السواء إلى ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرف بالمجتمع ما بعد الصناعي أو مجتمع الوفرة، وذلك بفضل التقدم منقطع النظير لقطاع الخدمات وما صاحبه من ثورة سيبرنطيقية ومعلوماتية كان لها أكبر الأثر في نقل مركز الصراع الاجتماعي والطبقي من مستواه السياسي المباشر والأيديولوجي الملازم له إلى مرحلة الصراع مع البيئة ومشاكلها التي حلت محل الرؤية التاريخية للعالم الموروثة عن القرن التاسع عشر، وإلى مرحلة تحقيق الوفرة والرفاهية لكل الفئات الاجتماعية بحيث تجبّ عمليات الإشباع المادي وتوفير السلع الاستهلاكية الجديدة كل المتطلبات الأخرى التي يفرضها واجب المواطنة والإحساس بالمسئولية القومية من حيث الرغبة في المشاركة الديموقراطية في عمليات اتخاذ القرارات الحاسمة أو المساهمة في تحديد مصير الأمة وسياساتها العامة التي بدأت تنتقل تدريجياً إلى الشركات الكبرى والمؤسسات «عبر القومية»، وهي حركة ظهرت في البداية في شكل صراع بين مقومات الدولة الوطنية المستقلة وبين متطلبات التكتلات الاقتصادية الكبرى التي غالباً ما تحتاج إلى تشريعات وتنظيمات تتجاوز طابع الخصوصيات القومية التقليدية.

إن تحجيم العامل السياسي في المجتمع الاستهلاكي يناط به، في الواقع، تجاوز عمليات الصراع الاجتماعي وما يرتبط بها من قيم البحث عن العدالة وتحقيق الحرية والإخاء والتعاون، وتجاوز فكرة التطور التاريخي والارتقاء الثقافي والروحي إلى مجتمع تقني بحت ينصب فيه همُّ الناس على التكالب على السلع والأدوات والأجهزة الحديثة بالغة الكفاءة ودائمة التجدد، وعلى التمايز عن طريق امتلاك كل وسائل الظهور وأكثرها مسايرة للموضة والذوق السائد، وتحقيق بريق الشخصية وتوهجها الزائف على حساب عمق الهوية وأصالة الطبع ورسوخ المبادئ والقيم والخصال الحميدة.

ولعل أكثر التغيرات دلالة على روح عصر ما بعد الحداثة هو التغير الجوهري الذي يصيب مفهوم الطبيعة. ذلك أن الطبيعة كانت في مضامينها القديمة السابقة على المجتمع الصناعي شديدة الارتباط بالمحيط الكوني وبما يقع على كاهل الإنسان الأعزل من قوى غيبية يربطها بإرادة الآلهة وأحكام القضاء والقدر، الأمر الذي يعكس المنظور أو الموقف السلبي للإنسان أمام القوة العاتية والمدمرة للطبيعة، وإن كان هذا لم يمنع الصراع بين الإنسان ومحيطه الطبيعي من الظهور تارة عبر المحاولات الجريئة التي يحاول فيها الإنسان التغلب على محيطه عن طريق المغامرة الكشفية والابتكار العلمي والتقني، وفي أغلب الأحيان عن طريق بناء الأساطير والأنظمة الخيالية والرمزية الهائلة التي يملأ بها الفضاء الذي يلاحقه، ويهدئ عن طريقها الهواجس والهلاوس التي تسيطر على مخيلته ووجدانه.

إن هذه الرؤية السلبية الخالصة للطبيعة سرعان ما تنحسر أمام الحكم السياسي ونظام الدولة سواء في الشرق أو في الغرب، وهي القضايا التي تسيطر على عقلية البشرية الواعية حتى القرن الثامن عشر، هذا القرن الذي يغربل فيه الفلاسفة ورجال القانون، بفضل انتشار أنوار العقل، كل ضروب العلاقات التي يمكن أن تربط الفرد بالدولة وبكل أشكال التنظيمات الإدارية التي تحافظ على التوازن بين الفئات والطبقات من منطلق «الهيراركية» الطبيعية. إلا أن هيمنة المسألة السياسية، أو علاقة الدولة بقضية التنوير - كما يذهب «موسكوفيتشي»[١٠] - سرعان ما تفتح المجال إبان القرن

انتاسع عشر لظهور القضايا الاجتماعية التى يطرحها عصر التصنيع من منظور التطور التاريخى والصراع الطبقى وبروز العلم الوضعى الذى يحتل مكانة الدين ووظيفته فى المجتمعات الوسيطية والتقليدية.

ولقد أدت حركة التقدم العلمى والتقنى، التى عرفها النصف الأخير من القرن العشرين فى المجتمعات الراسمالية المتقدمة، إلى توفير مجموعة هائلة من الإنجازات التكنولوجية خاصة فى مجال الاتصالات عن بعد والآلات البالغة الدقة، الأمر الذى يسمح لهذه المجتمعات بإعادة تنظيم وترتيب هياكلها الاجتماعية والإدارية والاقتصادية بحيث تصبح المعايير والمقاييس الجديدة التى يُقاس بها تقدم المجتمعات هى درجة **معدلات النمو ونسبة ارتفاع** الانتاجية **وحسن توزيع المساحات الماهولة واليات الإنتاج بين مختلف القطاعات العامة والخاصة**، وليس عمليات توزيع الدخل القومى أو التوازن بين التكوينات الطبقية. ذلك أن المهم ليس هو الطابع السياسى أو الهوية الأيديولوجية لنظام الدولة، وإنما المهم أن يكون **المجتمع علمياً وصناعياً وتكنولوجياً**. ومن ثم، تبرز أهمية الطبيعة من جديد، ولكن كإطار للثروات العامة التى يجب استغلالها مع المحافظة عليه وحمايته من التلوث والتآكل، وذلك بغرض رفع الناتج القومى من الثروات والخيرات[١١].

ومع ذلك، فإن عودة الطبيعة إلى الظهور مرة أخرى هى، ككل مفاهيم العودة فى الفكر الإنسانى، عودة زائفة، وذلك بالقدر الذى لا توجد فيه الطبيعة إلا من خلال تصورات الإنسان، وإلا من خلال التقابلات التى يقيمها بين هذه الأخيرة وبين عالمه الاجتماعى المنظم والسابق عليه بالضرورة. إن الطبيعة، التى تختلط هنا بالحلم، وذلك بقدر ما تبدو للإنسان كعالم أمثل فقده فى حركته نحو عالم العمل والضبط والتنظيم أى عالم يغترب فيه بالضرورة، تكاد تتطابق مع معاييره السوية والخير والفطرة التى جبل عليها البشر، أو ليس ما يقيمه «كارل ماركس» من تقابل بين «**قيمة الاستخدام**» وبين «**قيمة التبادل**» يقوم ضمناً على اعتبار القيمة الأولى المقياس أو المعيار الحقيقى لما يجب أن يكون عليه الفعل الإنسانى. إن إضفاء الأهمية على قيمة الاستخدام يفترض صورة مثلى للعمل أو النشاط الإنسانى، وهى الصورة التى تبدو لنا طبيعية بقدر ما يكون العمل نوعاً من الجهد المبذول لإشباع حاجاتنا «**الطبيعية**»، وكأنما هناك تطابق بين الحاجة والجهد، تطابق يتكامل فيه الداخل والخارج والظاهر والباطن، إلا أن هذه الصورة «الإيتوبية» للعمل لا تتفق وضرورة قيام علاقات التبادل الاجتماعى، إذ كيف يقوم تبادل من غير فائض اقتصادى أو زيادة عن الحاجة الاستهلاكية يستطيع الأفراد أن يتبادلوه أو يتبادلوها. وليس من شك فى أن القيمة التبادلية سوف تفرض على أعضاء المجتمع علاقات تقوم على الاغتراب والتجريد، وذلك بقدر ما سيكون الزمان الخارجى هو المقياس الأول لتحديد قيمة العمل وتقديره فى صورة سلعة يمكن حساب عملية إنتاجها فى صورة أجر يدفع للعاملين نظير ما قدموه من قوة أو حجم عملهم ولكن أيضاً بقدر ما سيكون تصنيف العمل خاضعاً لنظم القيم القبلية التى تأخذ الطابع الكيفى للعمل فى الاعتبار، وهو ما يتم على أساسه تمييز العمل الذهنى المحرر من كل قيد عن العمل اليدوى الصرف الخاضع لثقل المادة وكثافته. ومن ثم تدخل علاقات العمل والإنتاج فى شبكة من العلاقات الاجتماعية

الرمزية. ولكن إذا كان العمل في النظام الصناعي وثيق الصلة بعملية الإنتاج المادي والقيمي على السواء، فإنه يخضع في المجتمع الاستهلاكي للقوانين نفسها التي تحول كل اليات التبادل إلى **خدمات**، أي إلى سلع لا تقوم على قيمة المجهود في ذاته ولا تعمل على «**تأكيد أخلاقيات المجتمع**» ـ كما يقول «بودريار» ـ وإنما تتبلور في صورة شبكة من «العلامات في سيناريو الإنتاج العام»[١٢].

ومن ثم، تدخل أركان الطبيعة، وهي التي كانت تعتبر مشاعاً أو ملكية مشتركة أي أساساً للوجود الإنساني في ذاته، في نظام الخدمات والسلع الجديدة وتندرج في سلم الرموز الاجتماعية. وهكذا نفهم كيف يدخل الهواء والماء مجال «**الخصخصة**»، فأنت إذا رغبت في استنشاق الهواء النقي فما عليك إلا أن تحجز لنفسك مكاناً متميزاً في فندق أو مصيف بعيد عن التلوث أو تقتني فيلا «ساحرة» تطل على البحر مباشرة، وإذا أردت أن تطفئ ظمأك بالماء العذب القراح فما لك من حيلة غير أن تدفع الثمن للحصول على المياه المعدنية أو الطبيعية المعالجة. ومن ثم تصبح الطبيعة، كبقية الأشياء «الطبيعية»، سلعة مغلفة ومعلبة ومصنعة يمكنك اقتناؤها؛ وعلى أساس ما يحقق لك هذا الاقتناء من تميز ووجاهة تتأكد الرموز المظهرية وتتأصل الفوارق الاجتماعية.

ومع ذلك، فإن قوة المجتمع الاستهلاكي تتركز في ادعائه توفير السلع والأجهزة والأدوات المحدثة، وتحقيق ديموقراطية الإشباع وأحلام الرفاهية للجميع ومن غير أي اعتبار للفوارق الطبقية واختلاف الدخول غير أن هوس الاستهلاك، الذي يصبح هدفاً في ذاته، سرعان ما يحول الفرد إلى عبد للأشياء، وبريقها وكائن مغترب في رموزها التي تقوم على المظهرية البحتة، وهو ما يولد لدى الجميع فيضاً من الرغبات الجامحة التي يصعب إشباعها، طالما أن غاية الاستهلاك، التي تقوم عليها المجتمعات الجديدة، هي تكاثر الأشياء وتجددها إلى ما لا نهاية. ويرى «بودريار» أن وفرة الأشياء في المجتمع الاستهلاكي لا تدل على قدرة الإنتاج على إشباع الحاجات، وإنما على توليدها وإحاطتها بنوع من الهالة السحرية التي تجعل من تراكمها رموزاً للسعادة، وهي سعادة أشبه بفرحة الأطفال، حينما يحصلون على لعبة جديدة، أو الإنسان البدائي في نظرته للأشياء، وكأنها مكسوة بضرب من القوة الخارقة[١٣].

وليس من شك في أن المجتمع الاستهلاكي، الموازي لعالم ما بعد الحداثة، يصطنع كل ضروب التقنية الحديثة من فنون الاتصال والإعلام والدعاية؛ وهو بجانب ذلك كله يخلق إنساناً جديداً، إذ كما يقول ـ «ماك لوهان» ـ «الوسيط هو الرسالة»، أي أن ما جمعته البشرية، وادخرته من أفكار وحقائق ومعان ودلالات هو، في الواقع، رهين بتقنيات الرؤية والسمع والكتابة وأخيراً الكهرباء والإلكترون. فالرؤية والسمع كانتا تشكلان، كضروب من التقنيات المباشرة، أسس الثقافة القديمة؛ ذلك أن الرؤية ارتبطت بعالم الكتابة التصويرية، التي عرفتها مصر القديمة؛ وارتبطت بالحضارة اليونانية التي يُشكل فيها البصر أساس الجماليات. أما السمع فهو أساس الثقافات الدينية حيث يلعب الصوت دور الموجه الأول في ربطنا بالعالم الآخر، وفي إقامة حقول من الدلالات والمعاني البالغة التجريد، وحيث تصبح الرؤية من المحرمات ويصير الجسم البشري، الذي كانت تزهو الحضارة اليونانية بجماله وبهائه، أساساً للغواية

والضلال. وفي عالم الكتابة تحتجب شفافية الصوت الحي وتزدوج المعاني والدلالات، وتنشأ من جراء ذلك، فنون التفسير والتأويل، ويكتسب العمق طابع القيمة نظراً لارتباطه بالغائب واتصاله بالمحجوب والمكنون خلف السطور، وأخيراً تعود إلينا مع ظهور العالم ما بعد الصناعي، تقنيات الصوت والصورة مجتمعة فتهدد عادات القراءة والتأمل والتأني لتقيم عالماً يقوم على السرعة والفعالية والكفاءة والإنجاز سواء في جمع المعلومات أو القفز من المقدمات إلى النتائج، وتولد لوناً من الشاعرية الجديدة التي لا تتجاوز العالم السطحي للأشياء، ولا تعنى إلا بالتوليف بينها وبما تولده من انبهارات حول ما يتجسد منها أو يتشكل في صورة «**جادجيت**» أو «**بيبلوهات**».

وإذا كان هناك ثمة تأصيل للذوق أو بحث عن الموروث والتليد ففي صورة «**كيتش**» يوهم بالأصالة، ولكن هذا الأخير ـ كما يقول لنا «بودريار» لا يتجاوز تعلقنا بالزائف والمصطنع والحلقات العتيقة، التي توهم بالعراقة، وكذلك بالإكليشيهات الخطابية(١٤)، والعبارات المأثورة التي فقدت مع الوقت مضمونها، والتي لم يَعُد لها من وظيفة اللهم إلا إثارة انطباع التعالم والتشدق والإبهار. ومن المعروف أن «الكيتش» (Kitsch) يشكل ركناً أساسياً من أدب ما بعد الحداثة إذ نراه عند «كونديرا» (Kundera) يطابق الانهيار الفعلي لقيم الوجود الإنساني البسيطة كرغبة الفرد في الاستمتاع بخصوصيته أو تحقيقه لذاته بصورة عفوية بعيداً عن العبارات الطنانة والشعارات الرنانة التي توهم بالحمية الوطنية والدفاع عن الحق والواجب وهي أبعد ما تكون عن ذلك، ولا شك أيضاً أن المعلوماتية جزء لا يتجزأ من عالم الثقافة الاستهلاكية، فهي، شئنا أو لم نشأ، تُحول المعرفة من جوهرها الأصيل وهو تحصيل ما يرتقي بالنفس والعقل ويثريهما، واكتساب ما يُغير من نظرة الإنسان إلى ذاته والآخرين، إلى نوع من التجارة التي يتم من خلالها بيع المعلومات كما تباع السلع والضائع: وهي وإن كانت تمثل ثورة العصر التي غزت مجالات الإعلام والعلوم اللغوية والبيولوجية وكل ميادين المعرفة قد تُستخدم أحياناً للتضليل والإيهام، وذلك بقدر ما يشكل الفيض المعلوماتي ـ كما فطن إلى ذلك «إميرتو إكو» ـ نوعاً من الفوضى والبلبلة وانعدام اليقين؛ وهي التي جعلت، كما يهب «بودريار»(١٥)، من حرب الخليج نوعاً من اللعبة المبرمجة التي حُددت فيها الأدوار سلفاً ووزعت المشاهد وفقاً «للسيناريو» محكم ومسبق، وكأننا أمام مشهد إعلامي رتيبه ونسقته شاشات التليفزيون الأمريكي للإعلان عن روعة الصناعة الأمريكية ودقتها التكنولوجية والإلكترونية الخارقة بينما تغيب عن ناظرنا مأساة الشعوب وما تعرضت له المنشآت والمباني من دمار وتخريب.

إن الثقافة الاستهلاكية التي تعمل على «**أمركة**» العالم وتوحيده عبر ما يسمى بحركة «**العولمة**» هي الأفق الذي ينتظرنا والذي نسعى إليه، شئنا و لم نشأ عبر اليات وتقنيات العصرنة التي لا مفر منها ولا سبيل إلى تجاوزها بالرفض أو دفن الرؤوس في الرمال. فيا ترى ماذا أعددنا أو ماذا نعد لحماية «**أصالتنا**» داخل هذا الإطار الذي أُعد لنا سلفاً؟ وهل سنظل نلعب نفس الأدوار التي رُسمت لنا والتي تبدت بعض أسرار صناعتها حينما اكتشف إدوار سعيد أن شرقنا المصنوع «**في الغرب**» بعيد كل البعد عن شرقنا الذي نتوهم أننا نعيش فيه؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) انظر بالنسبة لتعدد تعريفات الثقافة ـ وذلك على سبيل المثال فقط ـ كتاب «نظرية الثقافة» تأليف مايكل تومسون وريتشارد إيليس وآرون فلدافسكي، ترجمة د. علي سيد الصاوي، عالم المعرفة العدد ٢٢٣، ١٩٩٧.

(٢) Fernand Braudel. Ecrits Sur L'histoire Paris, Flammarion, 1969, P. 259

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٦٠.

(٤) Norbert Elias. La civilisation des moeurs. 1969

أشرنا إليه في دراستنا «المنهج في دراسة الحضارات» في قضايا العلوم الإنسانية ـ إشكالية المنهج، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦.

(٥) مرجع «بروديل» السابق، ص ٦١ ٢ – ٢٦٢.

(٦) Marcel Gauchet. Le désenchantement du monde Gallimars (NRF). 1985, P. 42.

يعتقد الكاتب أن المرحلة المحورية قامت على مبدأ ازدواجية العالم إلى عالم حاضر وعالم غائب، ومع بروز مبدأ الذات الإلهية، انشر ص ٤٢.

(٧) Jean Lyotard. La condition post - moderne. Paris. Minuit, 1979, p.7

(٨) Hean audriard. La La societe de consommaion. ses mythes. ses structures. Gallimard, (Idees) 1970, p. 310.

(٩) د. جابر عصفور، آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) القاهرة ١٩٩٧.

انظر بالنسبة لدلالة الصورة والمرآة في عالم ما بعد الحداثة ص ص٧٧ ـ ٢٨.

(١٠) Serge Moscovi, Essai sur l'histoire humanne de la nature, Paris Flammarin, 1968, p. 5.

(١١) المرجع نفسه، ص ١٠ ـ ١١.

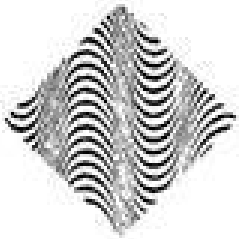
(١٢) Jean Baudrillard, L'echange symboligue et la mort. Paris. Gallimard. 1976, p. 25.

(١٣) Jean Baudrillardm, La societe de consommation., op. cit., p. 28.

(١٤) المرجع نفس، ص ١٦٥.

(١٥) Hean Buaudrillard. La guerre du Golfe n' pas eu lier. paris, Galilee, 1991.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



يا نيلُ أعيتني الحيَلْ
وأنا أحاولُ أن أراكَ
على حقيقتك
أنتهي سَعْيُ السُّعاة
إلي شقيقتكَ الحياة
فتشوا في خيمة عن غيمة
وأنا أجوبُ ـ علّي طريقتكَ ـ السهوبَ
ولم يفارِقْني الأملْ
فارْعَ القرابةَ فيَّ
خُذ بيدي
قلْ لي ما العملْ!

يا من كنت للأب ـ
وهو في الغيب ـ الأبوةَ
والفتوةَ في الفتى
أو في الفتاة

يا أيها النيلُ الإله

كنتَ النبوةَ للنبي
كنتَ البطولةَ للبطلْ
يا أيها النيلُ الرَّجُلْ

أقبلتَ إذ أقبلنَ:
فوق الجسر كنَّ يمسن
يلمسْنَ الشَّغافَ ويتكئنَ
شهدتُ:
كان النيلُ من عجب يميلُ
وكنَّ من طربِ
فَقدَّمْتُ السلام علي الكلامِ
وقلتُ من أدب:
أنا لي بينَكُنَّ صَبيةٌ
قد عذبتْني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرشدَتْ عني الهمومَ
وأنشدتْني
تَنزَّلَ النهرُ علينا من سمائهْ
يطمئنُ الخائفَ بين رهْطِهِ
ويرشد التائهْ
فَوافه في شَطِّه
قفْ بإزائهْ
خُذْ منه سرَّهُ وأعطه
وناده بخيرِ أسمائهْ

هذا هو الفجرُ الجميلُ يهلُّ بين الضفَّتين
الآنَ أدخلُ أرخبيلَ النيلِ
أشهدُهُ يسيلُ

وإنه النيلُ:

النبيلُ أبو الشَّذى نجْلُ الرذاذِ
اللوتَسيُّ بطبعه الأخاذُ
مفتَضُ العروسِ السيدُ الأستاذُ
ذو الذكَرِ الخطيرِ المستطيرِ الأملسِ المتحمسُ
الفردُ الكثيرُ الطيبُ القلبِ الطبيبُ
معمِّرُ الدورِ المهندسُ

واضعُ اللغة المدّرسُ
ربُ أربابَ الأساطير الجديرُ
الغامضُ الفضيُ ذو السمة السنيُ
الواضحُ القمحيُ ذو الهبة البهي
العمدةُ المصري ذو الصفة الصفيُ
النيلُ.. النيلُ.. النيلُ
وليسَ سوي النيلْ
يمضي الجيلُ.. ويأتي الجيلُ
ويبقي الترتيلْ:
النيلُ.. النيلُ.. النيلُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو تاريخٌ يفيضُ بالذكري
والفضلُ لمن حدّقَ بالأمس
تَلقَّي وَحْيَ الشمس.. وأفشَي
الفضلُ راقبَ نجمَ الشِّعرَي
حتي ألَّفَ ما بين أبيبَ ومسْرَي
الفضلُ لمن هيَّأ لي المجري
وأتاح لمائي أرضا عطشى
وأضافَ ضفافاً أخرى
إني أنا النيلُ القدرْ
قال الإلهُ لكل شيءٍ كنْ فكانَ

وهكذا حقَّتْ عليَّ القولةُ
اجتمع الضبابُ الحرِ
وانهمرَ المطرْ
فأخذْتُ أضربُ في البلادِ
يقودني الوادي
وترشدني الجبلَّةُ
جاعلاً مائي مدادي
والهوي زادي
وقلتُ سأستريح من السفرْ
الآنَ توشكُ أن تتم الرحلةُ
الأرضُ التي أحببتُها لاحتْ
على مرمى البصرْ
سأكون فيها سيداً للكائناتْ
فلا تشبْ هنا بغير مشيئتي
ساقُ النبات
ولا تدبُّ النملةُ
اجتمعوا وتعاشروا
وتخاصروا وتكاثروا
صوموا وصلوا
واعبدوا ما تعبدونَ
ولا تهمُّ الملَّةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استمعوا إليَّ
فإنني قد كنتُ فطريًا
ولكني تنصَّرْتُ
اهتديتُ بنجمة الإنجيلِ
قلت هي الأقانيمُ الثلاثةُ رمزُا إيماني
وديني
وهي بنتُ خيالِ كُهَّاني
اهتديتُ
وكنتُ قبطيا.. وأسلَمْتُ
ابتسمتُ لبيرق التوحيد
وهو يَرِفُّ من أعلى عليِّ
وقلت: تلك بضاعتي رُدَّتْ إليَّ
وكنتُ قبطيًا ولم أُسْلِمْ
وقلتُ لبطريرك الرُّومِ: لم أفْهمْ
سوي ما حَلَّ من إيزيس
في مريمْ

صُوموا وصلوا
واعبدوا ما تعبدون..
فإنني النيلُ القدرْ

إبراهيم عبد الرحمن

مئة عام على ميلاد توفيق الحكيم

أصول المسرح المصرى

بين الموروث العربى والوافد الأجنبى

يقع تاريخ المسرح المصرى الحديث فى مرحلتين متمايزتين: الأولى: مرحلة البدايات: وهى الفترة المبكرة من تاريخ الحركة المسرحية التى مهدت لنشأة المسرح فى صورته المكتملة فيما بعد. والثانية: مرحلة المسرح الفنى: ونقصد بها تلك الفترة التى اكتملت فيها للمسرحية المؤلفة مقوماتها الفنية وتأصل لها طابعها الخاص، وتأكد دورها فى تصوير المشكلات والقضايا الاجتماعية والسياسية والإنسانية المختلفة وعلاجها.

وقد تعاونت ثلاثة فنون شعبية انتشرت فى مصر الإسلامية، فى مرحلة سابقة على نشأة المسرح، فى إعداد الجمهور المصرى لتقبل هذا الفن الوافد: مما مهد لانتشاره وتطوره فى وقت قصير نسبيا إذا ماقيس تاريخه فى مصر بتاريخه فى غيرها من الأمم الأخرى.

١ ـ أما الفن **الأول**؛ فهو المعروف «بخيال الظل»، وهى تمثيليات بدائية كانت تعرض باسم «البابات»، وكانت تمثل فى خيام متنقلة من الخيش أو أحواش تسور بالخشب، كما أن التمثيل كان «يجرى على ستار من القماش الأبيض الخفيف الذى تنعكس عليه من الخلف ظلال عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط، فقد وضع خلف تلك العرائس مصباح يعكس ظلالها على الستار. والعرائس مكونة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل، وقد علقت تلك العرائس حسبما يشاء، وفقا لمقتضيات الحوار الذى يلقيه صاحب الخيال القابع خلف الستار فيسمعه المشاهدون، ويرون الصور المتحركة التى تصاحبه، وأحيانا كان صاحب «البابة» يلقى بمفرده الحوار كله بتلوين صوته وتقييم نغماته تبعا لتغير الشخصيات، وأحيانا أخرى كان يستعين بمساعد له يلقى جانبا من الحوار» (١).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولايعرف على وجه دقيق متى انتقل هذا الفن الشعبى إلى مصر وغيرها من البلدان العربية، فليست لدينا «بابات» مكتوبة إلا بابات **محمد بن دانيال الموصلى** (١٣١١هـ)، فى مخطوط دار الكتب المصرية بعنوان: «كتاب طيف الخيال» وهو طبيب مصرى كان يعيش فى الفترة مابين سنة ١٢٤٨ هـ و سنة ١٣١١ هـ فى عصر **الظاهر بيبرس** [٢]. ويحتوى هذا المخطوط على ثلاث مسرحيات لخيال الظل بالشعر العامى والنثر العامى المقفى: وأولى هذه المسرحيات: «طيف الخيال»، وهى تعالج مشكلة اجتماعية شائعة فى الشرق العربى؛ هى مشكلة الزواج عن طريق الخاطبة، ومايجر إليه هذا السلوك، فى أكثر الأحيان، من خديعة. فالخاطبة، أم رشيد، وهى المجرم الشرير، تخدع بطل المسرحية الأمير وصال، وتقنعه بالزواج من سيدة شابة تطنب فى وصف جمالها، ولكن الفارس يكتشف، حين يتم الزواج ويزيح الخمار عن وجه عروسه، إنه قد تزوج إمرأة دميمة، انفها يشبه «تلا شامخاً» و «مشافرها» الضخمة كأنها مشافر الجمل، وشعرها أشبه بشعر خنفساء «مدرمغة» فى القاذورات، فيحمله ذلك على توعد الخاطبة والزوجة بعقاب صارم ويقرر أن يحج إلى بيت الله الحرام تكفيرا عن ذنوبه.

والمسرحية الثانية؛ تدور حول جماعة من أصحاب الحرف والهوايات المختلفة الذين يحشدهم فى مسرحيته حشدا، وهم لاهدف لهم فى الحقيقة، وهى شخصيات، وإن كانت من جنس شخصيات الواقع الذى كان على أيام **ابن دانيال**، فإنها تبدو خيالية مصنوعة على هواه، وبطلا المسرحية، غريب وعجيب، كلاهما محتال ومكار؛ فالأول رحالة من نسل «سندباد» الهائمين على وجوههم.والثانى من الوعاظ الداعين لذكر الله المتظاهرين بالتقوى كذبا ورياء؛ وقد احتشدت المسرحية بأصحاب الحرف المختلفة المنتشرين فى أسواق القاهرة من أمثال: عجيب الدين الواعظ، وحويش الحاوى، وعواد الشرماط ضارب الرمل وصاحب المندل، وشبل مروض الوحوش، وزغير مرقص الكلاب، وغير هؤلاء من أمثال الطبيب المزيف، وبائع الأعشاب الطبية، وفاصدة الأوردة الدموية، وراقص الحبال وقد حرص المؤلف على أن يؤدى كل واحدمن أفراد هذا الحشد دوره، حتى إذا انتهوا جميعا من أداء هذه الأدوار ظهر «غريب» ليعلن انتهاء المسرحية بنشيد لا صلة له بهذه الصور المختلفة المأخوذة من الحياة المصرية الشعبية فى تلك الفترة.

والمسرحية الثالثة فى مجموعة **ابن دانيال**: هى مسرحية «المتيم». وتتألف من جزءين لا صلة بينهما؛ الأول: يدور حول شخصين؛ أحدهما: المتيم، يتنافسان فى حب فتاة واحدة. وقبل أن يذهب إليها المتيم يشتبك مع منافسه فى حرب تثور بين مايملكه كل منهما من ديكة وخراف وفئران، وتتخلل هذا الصراع طائفة من الأغانى والأحاديث التى تهدف إلى التشويق وفى القسم الثانى من المسرحية تتوافد صنوف مختلفة من البشر على نمط ما نجد فى مسرحيته الثانية، عجيب وغريب، وتنتهى باشتراك الجميع فى وليمة على ثور المتيم الذى ذبحه أثناء الصراع فتحول إلى شواء. [٣] ثم يموت المتيم بعد أن يستسمح ملاك الموت الذى جاء ليقبض روحه حتى يتوب!

ومهما تكن القيمة الفنية لهذه المسرحيات التى كان يعرضها **ابن دانيال** وغيره من فنانى خيال الظل، فإنها

تعكس صورا من حياة الشعب المصرى فى تلك الفترة القديمة من تاريخه التى مضى عليها أكثر من سبعة قرون، من خلال شخصيات لاتزال تعيش أخوات لها فى أحياء القاهرة القديمة، كما تعكس أمرا آخر له قيمته وأهميته؛ هو أن هذه المسرحيات الظلية كانت تهدف - على عكس مايرى بعض النقاد - إلى النقد الاجتماعى والسياسى الذى كانت تسوقه فى هذه الأشكال الكوميدية الفجة التى تغلب البذاءة والسوقية على لغتها وسلوك أبطالها. وقد تجلت هذه الروح الفكاهية فى أشكال مختلفة؛ من بينها اختيار **ابن دانيال** لأسماء شخوص تمثيلياته التى كان يجعل لها مغزى خاصا متمما لفكرته التى يريد بثها من خلال تلك الشخوص، وهى أسماء تتناقض غالبا مع صفات أصحابها. فـ «طيف الخيال» الذى قد يوحى إلينا بالجمال والكمال لم يكن سوى شخص أحدب! وفى عبارة أخرى: إن المؤلف كان يحرص على أن يقيم تناقضا بين الأسماء وصفات الأشخاص وسلوكهم، وبين الأقوال والحقائق ليشيع السخرية بهذه العادات والتقاليد التى يعرض لها فى تمثيليته، أو «بابته» كما كانوا يسمونها. ويظهر أن هذا الفن كان شديد التأثير فى الجمهور فقد فتن به السلطان سليم الأول فتنة شديدة حملته على أن يصطحب واحدا من فنانى الظل معه إلى استانبول ليعرض مسرحياته هناك حتى يشاهدها ابنه على حد ماجاء عنه (٤).

٢ - وإذا صح مايروى عن السلطان سليم فإن هذا ليدل على أن تركيا لم تعرف هذا الفن إلا عن طريق مصر فى القرن السادس الميلادى بعد أن فتحها ونقل معه كما هو معروف، إلى استانبول هذه الأعداد العظيمة من اصحاب الحرف والصناعات والفنانين.

٢- الفن الشعبى الثانى: «القرجوز» ومهما تكن حقيقة هذا الأمر، فإنه من الثابت أن فنا شعبيا آخر معروفا قد نشأ، فى تركيا: هو فن «القرجوز»، ولا يختلف هذا الفن فى الحقيقة عن فن «خيال الظل»، فى «بابته» إلا فى طريقة إخراجه: فالعرائس لم تعد تعرض من وراء الستار الذى يعكس صورا يراها المشاهدون، وإنما كانت «تبرز من أعلى الشاشة وتقوم بحركاتها المصاحبة للحوار، وكانت وظيفة الستار فى هذه الحالة هى مجرد إخفاء مايجرى وراءها حتى ليقرب فن خيال الظل فى هذه الحالة مما كان يعرف بالقرجوز التركى (٥).

ومهما يكن أصل القرجوز التركى، فإن من الثابت الذى لايعتريه الشك أن هذا الفن قد تأثر بخيال الظل المصرى منذ أيام سليم الأول كما قلنا (٦)؛ وقد ظهر هذا التأثير فى طريقة الإخراج، وفى إطلاق الأسماء المصرية على شخصيات التمثيليات التى كانوا يعرضونها. ويذهب بعض الباحثين إلى الاعتقاد بأن كلمة «قرجوز» مشتقة من اسم الوزير المصرى المعروف «قرقوش» الذى كان من أشهر رجال صلاح الدين الأيوبى وفرسانه، وهو شخصية دارت حولها أساطير شعبية كثيرة لاتزال تتردد بين العامة إلى اليوم، وهى تتخذ من هذه الشخصية رمزا على الحمق والظلم الأعمى.

وكلمة «قراجوز» - على هذا الرأى - تحريف لاسم الوزير المصرى وهى تتألف من كلمتين تركيتين: «قرة» ومعناها «أسود» و «جوز» ومعناها «عين»، ويكون المقصود ب «القرجوز»: «العين السوداء»؛ وإن كان هناك من يؤكد أن الكلمة تركية أصلية وليست تحريفا، وأن القرجوز بمعنى «العين السوداء» إشارة إلى طبيعة تلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرحيات التي لم تكن تنظر إلى الحياة نظرة متفائلة، فقد دأب هذا الفن على الشكوى من الحياة والتبرم بتقلبات أحوالها! (٧).

ولا نعرف في الحقيقة شيئا عن «خيال الظل» في مصر بعد «**ابن دانيال**» فقد ضاعت أخبار هذه الفترة، وإن كان ذلك لايعني بالضرورة أن هذا الفن قد مات تماما؛ فقد ظل الغموض يكتنف هذا الفن حتى القرن التاسع عشر عندما عثر شخص يدعى «**حسن القشاش**» على مخطوطين في قرية «المنزلة» لواحدة من مسرحيات» خيال الظل «كانت تعرض قبل ذلك بقرنين» القرن السابع عشر «على وجه التقريب (٨)». وبفضل جهود هذا الفنان عاد فن «خيال الظل» إلى الظهور. وقد أدخل عليه روحا جديدة حين استورد له من سوريا عرائس أخرى غير تلك التي كانت معروفة في مصر، ويظهر أنه اضطر إلى ذلك ليجعل هذا الفن أكثر قدرة على استيعاب التطورات التي أخذت تجد على الحياة المصرية منذ أمد بعيد، وكان لابد، لكي يعبر عن الحياة الاجتماعية الجديدة وينقدها، من أن تتطور وسائله التشخيصية.

ولانقف أهمية هذين المخطوطين اللذين عثر عليهما حسن القشاش عند حد المعاونة في إحياء هذا الفن فحسب، وإنما تعود أهميتهما أيضا إلى أنهما قد احتويا على كثير من التقاليد التي كانت متبعة في «مسرح خيال الظل «وماأخذ يطرأ عليها من تطور. فقد جاءت فيهما كل أغنية مقترنة بمقدمة تشير إلى اسم مؤلفها، كما جاءت فيهما مناظر عديدة للموقف الواحد وضعها أشخاص مختلفون حتى تعطى الفرصة لمن يقدم هذه المسرحية أو تلك أن يختار مايراه مناسبا لذوق المتفرجين، وقريبا من نفوسهم. ويعني هذا أن خيال الظل قد عاش حياة تطور حقيقي عبر هذه الفترة الطويلة من حياته، خضع فيها لأساليب وأذواق مختلفة أخذت تنتقل من شخص إلى آخر حتى وصلت إلى هذا النمط الذي جاءت عليه في هذين المخطوطين.

وقد ظلت معظم مسرحيات خيال الظل، إبان القرن التاسع عشر، تكتب باللغة التركية التي كانت لغة الأغنياء والأرستقراطيين، حتى أواخر هذا القرن عندما تحول المؤلفون إلى اللغة العربية التي أصبحت لغة الأدب.

وقد طبعت أكثر هذه المسرحيات في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ويتضح من هذه المسرحيات المتنوعة أنها قد عنيت بجوانب الحياة المصرية المختلفة. وقد كتبت أكثر هذه المسرحيات باللغة العربية الدارجة، كما تأثرت شخوصها باللون التركي، وكثرت فيها المسرحيات البذيئة التي يسري فيها تيار غزلي متحلل من القيم الخلقية؛ ولعل ذلك يعود إلى أنها كانت تكتب لاجتذاب طبقات بعينها كطبقة الفلاحين والصيادين وغيرهم من أبناء الطبقات الدنيا في الريف وسكان المدن (٩).

٣ ـ والفن الشعبي الثالث الذي عرفته مصر قبل دخول الفن المسرحي إليها: هو «صندوق الدنيا» الذي كان يحمله صاحبه على ظهره ويطوف به الحواري والشوارع والقرى ومعه «الدكة» التي يجلس عليها المشاهدون من الأطفال الذين كانوا يسارعون إلى رؤية: «السفيرة عزيزة» و «القط بسبس» و «أبو الفوارس عنترة». وتقوم فكرته على أساس عرض بعض الصور

الملونة التي يقوم الأطفال بمتابعتها خلال فتحات زجاجية. وهذا الفن أقرب شبها بالسينما منه إلى المسرح، وقد انقرض مثل «خيال الظل» و «القرجوز» بعد أن غزت السينما والمسرح، ووسائل الإعلام الأخرى كالتليفزيون والمذياع سائر المدن والقرى المصرية المتطورة.

ومع أن هذه الفنون المسرحية لم تخلق كما قلنا أدبا بالمفهوم الدقيق لهذا المصطلح، ولم يصل إلينا منها تراث مكتوب باللغة الفصحى يصلح لأن يتداوله المثقفون ويستهدون به، ويضيفون إليه ليطوروه، فإنها مهدت لتقبل الفن المسرحي الوافد بوصفه أداة من أدوات التسلية.

ونستطيع أن نطلق على هذه الفترة من تاريخ المسرح المصري خاصة والعربي عامة، اصطلاحا، فترة «البدايات»؛ وهي فترة قد طالت بعض الشيء، وتنوعت المحاولات الفنية والتجريبية فيها، كما تعددت فرقها المسرحية بحيث يصبح من العبث أن نحاول سرد تاريخها الفني والتجريبي سردا، فإن طبيعة هذا الكتاب وغايته تحولان دون هذه الدراسة التاريخية التي تزدحم بأخبار الفرق المسرحية وأسماء المسرحيات والممثلين (١٠)، ولكنه يخلص لرصد تيار التأثير والتأثر الذي أخذ يغزو الآداب القديمة والحديثة.

ولايخطئ من يقرأ تاريخ المسرح في هذه المرحلة أن يلاحظ أولا، أنه لم يصاحب الفن المسرحي الوافد على البيئة العربية حركة نقدية توجه المؤلفين إلى النماذج الجيدة في التراث العالمي الذي أقبلوا على ترجمة الكثير من أعماله المسرحية وتمصيرها، أو تهدى الممثلين إلى مدارس التمثيل وأساليبه في أوروبا التي كانت قد قطعت شوطا بعيدا في التطور بفني التأليف والأداء، تطورا مثمرا. وكان لغياب هذه الحركة النقدية آثارها البعيدة في اختلاط الاتجاهات الفنية في المسرح، وعدم القدرة على اختيار النماذج التي تتوائم مع ميول هذه البيئة وتستجيب لذوقها مما حمل الناس على الانصراف عن الفن المسرحي في مراحله المبكرة على الأقل، وعرض الفرق المختلفة إلى الإفلاس وعدم الاستمرار في أداء رسالتها الفنية؛ فقد ظل النقد الأدبي القديم مشغولا بموضوع واحد هو «الشعر» الذي كان القدماء يحتفلون به احتفالا عظيما؛ ومن ثم فقد بقي النقد الحديث في مصر والعالم العربي الذي كان يجري على درب القدماء، محصورا في الدعوة إلى «تطوير الشعر» دون الاحتفال بالدعوة إلى خلق فنون أدبية جديدة لم تكن معروفة عند القدماء من العرب. ويعجب المرء أن تظل حركة مثل حركة مدرسة الديوان التي كان يتعصب لها **العقاد والمازني** ومحاولات مثل محاولات **طه حسين** التي كان يتابعها في مقالاته وكتبه النقدية، تدور حول إحياء القديم وتطويره. وقد ظل النقد المسرحي غائبا عن الحركة المسرحية إلا ما كان تقريظا أو إعلانا عن هذه المسرحية أو تلك حتى فترة قريبة، حين أخذ النقاد يتابعون النتاج المسرحي والروائي والشعري الجديد متابعة نقدية هادية، أصلت كثيرا من القيم وأرست كثيرا من القواعد. وهذا من شأنه أن يفسر الظاهرة التي نلاحظها على تاريخ الفن المسرحي في هذه المرحلة؛ مرحلة البدايات، من كثرة إنشاء الفرق وقصر عمرها وتعرضها للإلغاء، كما قلنا. وكل ماحققه المسرح في هذه المرحلةمن اتصال بالمسرح الأوروبي قد تم بمجهودات فردية عن طريق هؤلاء الممثلين الهواة الذين وفدوا على هذه البيئة من سوريا ولبنان،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهى مجهودات كما قلنا فردية، كانت تستهوى ذوق أصحابها، وتخضع لرغباتهم وميولهم، ولاتكاد تصدر عن دراسة منظمة إلا لدى القليلين الذين أتاحت لهم الظروف فرصة السفر والدراسة فى فرنسا أو إيطاليا من أمثال: **جورج أبيض، ويوسف وهبى**. وحتى هؤلاء الذين اتصلوا بالمسارح الأوروبية اتصالا مباشرا ومنتظما، لم يعنوا إلا باتجاهات بعينها ظلوا يخضعون نشاطهم المسرحى لها عندما عادوا إلى مصر.

والأمر الثانى الذى نلاحظه: أن تيار الفكاهة الفجة الذى رأيناه يغزو البيئات العربية عامة والبيئة المصرية خاصة، على نحو ماكان يمثله «خيال الظل» و «القراجوز» قد ظل ينشر ظلاله على فن الكوميديا الذى نمانموا واضحا كاد يحجب غيره من الفنون المسرحية الأخرى فى تلك المرحلة. وعلى الرغم من هذا التطور الفنى الذى أحدثه أمثال **نجيب الريحانى** الذى خلق شخصية كوميدية جديدة هى شخصية «كشكش بك» جعلت لمسرحه الكوميدى «مكانة مرموقة» وجذبت إليه جمهورا كبيرا، أو **على الكسار** الذى ابتدع شخصية النوبى الساذج الذى يقع، لطيبة قلبه، وبساطة تفكيره وصفاء طويته فى مشكلات عديدة ، فإن هذا الفن لم يستطع التخلص من هذه البذاءة والفجاجة التى كانت طابعا غالبا على مسرحيات المرحلة السابقة. ولعل للتطور الحقيقى الذى حققته مثل هذه «الكوميديات»، التى كان يعرضها مسرح الريحانى ومسرح على الكسار، انها قد اتجهت إلى الواقع المصرى تستمد منه مادة المسرحيات، وتعرض مشاكله المختلفة عرضا تسجيليا ونقديا، كما أنها أصلت بطابعها الفكاهى الشعبى الخالص، فكرة الكتابة باللغة العامية التى أخذت تغزو الفن المسرحى منذ وقت مبكر، ولكنها لم تبلغ مبلغ الظاهرة الغالبة فى هذه المرحلة من حياة المسرح المصرى.

والملاحظة الثالثة: أن مراجعة القائمة الطويلة من المسرحيات التى جمعها وطبعها الدكتور **يوسف نجم**، والتى تنتمى إلى هذه الفترة المتقدمة من تاريخ المسرح العربى، لتدلنا على أن الروافد الأجنبية التى استقى منها مؤلفو المسرح أعمالهم المسرحية عديدة ومتنوعة: فرنسية وإيطالية وإنجليزية [١١] ويطول بنا الأمر إذا رحنا نقف عند هذه المسرحيات التى مثلت على خشبة المسارح العديدة فى مصر [١٢]. وقد خضعت هذه الأعمال الغربية الكلاسيكية فى ترجماتها العربية لاتجاهات ثلاثة:

الأول: الاقتباس؛ ويعد **محمد عثمان جلال** من أشهر كتاب المسرح الذين اتجهوا إلى المسرح الكلاسيكى الفرنسى، واقتبسوا أعمالهم التى قدمت على المسارح المصرية من بين مسرحياته المعروفة لأشهر المؤلفين الفرنسيين من أمثال: **كورنى وراسين وموليير ولافونتين**، ولم يكن **جلال** يسمح لنفسه بإحداث تغييرات كبيرة فى «التراجيديات» التى كان يترجمها، وعلى العكس من ذلك فقد كان يحدث فيما كان يترجمه من «الكوميديات» تغييرات كثيرة تكاد تطمس الأصل الذى ترجمت منه وتقطع مابينها وبينه من صلة، ولعل ذلك يعود إلى حقيقة أنه كان يقتبس أعماله المسرحية ويعدها لتمثل على خشبة المسرح، ومن المعروف أن جمهور المسرح الكوميدى الذى كان فى الحقيقة امتدادا للفنون الشعبية السابقة على المسرح الفنى، كان من الطبقات الدنيا والمتوسطة، وهى طبقات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محدودة الثقافة، وتحتاج إلى مثل هذا السلوك من التغيير في الأعمال المسرحية بما يجعلها مناسبة لأذواقهم، قريبة من افهامهم، ولعل مما يلاحظ على اقتباسات جلال انه كان يحرص على أن يطلق على شخصيات المسرحيات التي يترجمها أسماء عربية. وقد تجلى ذلك بوضوح في المسرحيات التي نقلها، ومن بينها رائعة موليير الكوميدية «طرطوف» التي ترجمت باسم «الشيخ متلوف»!. ولكن على الرغم من هذه المحاولات التبسيطية التي كان يستعين بها على تقريب هذه الأعمال إلى أذواق الجماهير فإنها لم تنجح عند عرضها النجاح الذي كان يؤمله لها؛ ولعل ذلك يعود إلى افتقار المسرح إلى عناصر موهوبة خاصة من العنصر النسائي الذي لم يدخل المسرح، ويشارك في التمثيل إلا في فترة متأخرة من تاريخ المسرح المصري الحديث.

والاتجاه الثاني: الذي سار فيه تيار تلك الترجمات: هو الاستيحاء؛ بمعنى معارضة الأعمال المسرحية الرائدة في اللغات الأجنبية، وكان نجيب الحداد من رواد هذا الاتجاه، وكان حريصا مثل سابقيه على أن تحمل هذه المسرحيات وشخوصها سمات عربية، وقد ترجم «هرناني Hernani» إلى «حمدان»كما تحول «كالوس» فيها إلى «عبد الرحمن» و «تاسول» إلى «شمس». والمسرحيات التي استوحاها من التراث الغربي قليلة منها: «صلاح الدين» وهي مستوحاة من مسرحية سير والترسكوت «التعويذة Talisman» ومسرحية «طهارة العرب» من مسرحية هوجو Burgraues.

والاتجاه الثالث: اتجاه الترجمات الحرفية للأعمال المسرحية الجيدة وقد بدأ هذا الاتجاه بداية مبكرة، ولكنه لم يلبث أن نما لدى أبناء الجيل التالي من تلاميذ عثمان جلال ونجيب الحداد وغيرهما من الذين أبدوا استعدادا أعظم لفهم التراث الغربي فهما أكثر عمقا، ولعل ذلك يعود إلى نمو الاتصال الثقافي بين مصر وأوروبا، عن طريق البعثات التي كانت ترسل إلى فرنسا وانجلترا، وعن طريق الفرق المسرحية التي كانت تفد على مصر لتقدم عروضها على مسرح دار الأوبرا، التي كان إنشاؤها في عهد الخديوي إسماعيل ذا أثر كبير في دفع الحركة المسرحية في طريق التطور، وقد وجدت هذه الحركة من الترجمة الأمينة، في مسرح جورج أبيض خير معين، فقد كان مولعا بتمثيل التراجيديا العالمية المترجمة ترجمة أمينة، وذلك على عكس ماكان متبعا في المسارح الأخرى المعاصرة له، كالمسرح الموسيقي والشعبي. ويطول بنا الأمر إذا حاولنا متابعة الأعمال المسرحية التي ترجمت إلى اللغة العربية في هذه الفترة، فقد كثر المترجمون المثقفون ثقافة أوروبية عالية، وكثر مانقلوه إلى اللغة العربية من أمثال: خليل مطران، ونجيب حداد، وطه حسين، وإلياس فياض، وأحمد رامي، ومحمد السباعي وغير هؤلاء ممن لانستطيع أن نحصرهم في هذا المكان. وكل مانريد أن نصل إليه، أن هذه المرحلة من تاريخ المسرح المصري قد اعتمدت على روائع المسرح الكلاسيكي الغربي، والفرنسي بصفة خاصة، سواء أترجمت هذه الروائع أم اقتبست أم حوكيت ولكن هذا لايعني أنه لم تكن هناك مسرحيات مؤلفة تأليفا عربيا خالصا، فقد أخذ تيار التأليف المسرحي ينمو نموا واضحا، حتى أصبح للمسرحية العربية مكانتهابين المسرحيات الغربية التي كانت تزاحمها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢)

١ ـ وتعد المرحلة الأخيرة من تاريخ المسرح المصرى؛ مرحلة بحث رائدة عن شخصيته المصرية الخالصة، وذلك بإرساء قواعد المسرح المصرى الحديث المؤلف الذى كان يعتمد في حياته الباكرة على الترجمة والتمصير والاقتباس، تماما كما عمل كتاب القصة على نحو ما رأينا.

ويستطيع الدارس لنتاج هذه المرحلة أن يميز بين اتجاهين من المؤلفات المسرحية؛ الأول: المسرح النثرى الذى يعد الأستاذ **توفيق الحكيم** أبرز رواده والمسرح الشعرى الذى ابتدعه المرحوم **احمد شوقى** وسار على دربه **عزيز اباظة** وطوره **صلاح عبد الصبور**.

وعلى الرغم من أن غايتنا الأساسية في هذه الدراسة هى رصد الأصول الموروثة والتيارات الوافدة التى أثرت في نشأة المسرح المصرى وتطوره، مما جعل حديثنا عن «مسرح **توفيق الحكيم**» محكوما بهذه الغاية من الدراسة، ويجعل من أحكامنا النقدية على فنه أداة للكشف عن التيارات الأجنبية التى تسربت إلى أعماله المسرحية، فإن تحقيق ذلك لايتم فى رأينا إلا بتحديد الاتجاهات الغالبة على كتاباته جميعا: القصصية والمسرحية، والكشف عن وسائله الفنية فيها. وهذه دراسة شاقة لاتتسع لها هذه الدراسة التى تخلص لغاية بعينها كما قلنا؛ ومن ثم فإن حديثنا عن أدب **توفيق الحكيم** سيكون حديثا عاما موجزا إيجازا شديدا، مرجئين تحليل أعماله إلى فرصة أخرى فى دراسة مستقلة.

والظاهرة الغالبة على أدب **توفيق الحكيم** هى النزعة العقلية التى تحكم اختياره للموضوعات، وبناءه للأحداث، ورسمه للشخصيات، وتحديده لأدوارها فى العمل الفنى الذى يؤلفه، قصة كان أو مسرحية. ومع أنه يحرص، أحيانا، على إخفاء هذه النزعة العقلية باختيار موضوعات رواياته ومسرحياته من واقع الحياة، فإن هذا الواقع بشخوصه وأحداثه، يستحيل على يديه إلى بناء عقلى، يبدو فيه كل شىء محكوما بهذا المنطق الصارم الذى يمتد كخيط سميك يربط أجزاء العمل بعضها ببعض، ويحول بين الشخصيات وبين أن تفلت من هذا السلوك الذى حدده لها. وفى عبارة أخرى: إنه يقطع مابين هذه الأحداث وبين الواقع الذى أخذت منه قطعا؛ وقد اتخذت هذه النزعة العقلية فى كتاباته مظهرا آخر لايقل عما سبق خطورة وأهمية؛ هو تلك الآراء العقلية الغريبة التى يكرس لها كل شىء فى أعماله الفنية؛ أحداثا وشخوصا، وهى آراء على الرغم من منطقيتها، فإنها تبدو، فى أكثر الأحيان، شاذة وغريبة، وذلك على الرغم مما يحشده لتأييدها من أدلة وأسانيد

ويقع نتاج **الحكيم** المسرحى فى اتجاهين واضحين؛ الأول: المسرح الاجتماعى، وهو مجموعة من المسرحيات الفكاهية القصيرة التى يعالج فيها قضايا اجتماعية محلية كانت تشغل المصريين منذ النصف الأول من القرن العشرين، وقد جمعها ونشرها فى مجلد بعنوان: «مسرح المجتمع»، والثانى: «المسرح الذهنى»؛ وهى تلك المجموعة من المسرحيات التى استوحى موضوعاتها من الأساطير الدينية واليونانية القديمة، واتخذ من شخوصها رموزا على قضايا إنسانية فكرية كانت تشغل باله وتملك عليه تفكيره. وقد أحدث فى هذه المادة الأسطورية والدينية تحويرات كثيرة ليجعلها بذلك قادرة على حمل الفكرة الذهنية التى يسعى إلى إبرازها، تماما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما عمل في الأحداث التي أخذها في مسرحياته الاجتماعية.

وإذا كان المسرح الذهني يقوم على أساس فروض فكرية يفترضها **توفيق الحكيم** أو تفترضها نيابة عنه القصص الدينية والشعبية والأساطير القديمة، ثم يأخذ في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الفروض لو تحققت، ثم يفصل في هذه النتائج وفقا لطبيعة نفسه ونظرته إلى الحياة وما فيها من قيم (١٣)»، فإن أبطال مسرحياته الاجتماعية محكومون بالمصير الذي يحدده لكل منهم، وأحداثها محكومة بالسير في الطريق التي حددها، وهو يصدر في هذا الاتجاه في مسرحياته التي خصصها لمعالجة قضايا المرأة بين الحجاب والسفور، وما كان يثيره المعارضون لخروجها وتعلمها واختلاطها بالرجل من عقبات وتخوف، فقد حرص على أن يجعل لهذه المسرحيات المختلفة التي كتبت قبل سنة ١٩٤٦ نهايات حتمية واحدة: هي فشل بطلاتها من النساء العاملات في كل مايشغلنه من الأعمال!

٢ ـ وقد تسربت إلى مسرحيات **توفيق الحكيم** ـ بحكم ثقافته الغربية ـ كثير من الروافد الأجنبية التي لانستطيع تفصيل القول فيها في هذه الدراسة المختصرة التي نقدمها عنه ولكنا نستطيع ردها إلى ثلاثة روافد رئيسية:

الأول: يوناني قديم يتمثل في معارضة المسرحيات واستيحاء بعض الأساطير؛ وهي مسرحيات لم يعد إليها الحكيم في أصولها اليونانية القديمة مباشرة، ولكنه استقاها من الترجمات الفرنسية، وهذا بدوره يسلمنا إلى الرافد الثاني؛ وهو الثقافة الفرنسية التي كانت عظيمة الأثر في كتابات **توفيق الحكيم**، وتتمثل في صدوره عن المفهومات الفرنسية للتراث اليوناني وطريقة تفسيره لأعمال هذا التراث العظيمة، كما تتمثل في محاكاته لبعض المسرحيات الفرنسية، والرافد الثالث: إيطالي حديث، وذلك بالإضافة إلى الروافد الدينية والتاريخية والشعبية الأخرى التي استمد منها موضوعات مسرحياته وأفكارها.

ونقف من هذه الروافد جميعا عند واحد منها لم يلتفت إليه أكثر الذين كتبوا عن أعماله المسرحية إلا واحدا هو الدكتور **عطية ابو النجا**، على الرغم من أنه أخطر هذه الروافد الأجنبية وأبعدها أثرا في فنه؛ هو مسرحيات الكاتب الإيطالي العظيم «**لويجي بيراندللو**»(١٤).

وقد عبر **توفيق الحكيم** نفسه في صورة غامضة عن تأثره به في مقدمة مسرحيته : «يا طالع الشجرة»؛ فقال : «وكان المسرح في عشرينيات هذا القرن.. قد بدأ يلتفت في دهشة إلى المجدد الإيطالي «**بيراندللو**»، كنت انا من أوائل مشاهديه في باريس، وأذكر جيدا كيف استقبل يومئذ بذلك الاستغراب والاستنكار والنقاش والجدل، من خاصة المثقفين في مسرح طليعي صغير بل إن **إبسن** و**برنارد شو** كانا أيضا وقتئذ يمثلان في باريس فوق مسارح طليعية لا يؤمها إلا الخاصة، أما تشيخوف فلم يكن أحد قد فكر في مسرحه بعد، أو جرؤ على محاولة إخراجه في باريس هذا ما كان يسمى بالمسرح الحديث في ذلك الوقت .. لم يكن له علاقة بالحركة التجريبية التي ظهرت بوادرها في التصوير والنحت والموسيقى والعمارة والشعر كان على العكس

مسرحا يقوم على المعنى والعقل، بل وخاصة على العقل والفكر والذهن إلى أبعد حد، ومن هنا كان اتجاهي إليه مع المتجهين من عشاق المسرح الحديث في العالم يومئذ، غير أني تحولت به التحول الذي يناسب بيئتي وحالة المجتمع الذي نشأت فيه، وذلك أني لم أشعر في ذلك الوقت أن مجتمعي قد تهيأ بعد للدعوات الاجتماعية التي كان يبشر بها **إبسن وبرنارد شو**، ولا للتحليلات النفسية التي كان يعالجها **بيراندللو**، فكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقي مثل : أهل الكهف وشهرزاد وسليمان الحكيم(١٥).

وقد سار هذا التأثير في اتجاهين بارزين، أحدهما: يتصل بمحاكاته لفلسفة **بيراندللو** في مسرحياته: تلك الفلسفة التي قام على أساسها بناء الأحداث وتكوين الشخصيات والثاني : استيحاء الحكيم لبعض مسرحيات هذا الكاتب الإيطالي، وهي مسرحيات وإن كان قد حرص على أن يكسوها ثوبا عربيا، فإنه قد احتفظ لها بفلسفتها وأحداثها، بحيث لم يكد يغير فيها شيئا!

وقد نبعت الفلسفة التي كان يدين بها **بيراندللو** من إيمانه بأن المسرح هو الحياة نفسها! وأن الممثلين فوق خشبته هم الناس الذين يعيشون فوق الأرض، ومن ثم فإن أعمالهم وعواطفهم، أو قل : ما يقومون بتمثيله، هي نفسها أعمال الناس وعواطفهم من الأحزان والأفراح والآلام والمآسي، والهزيمة والانتصار وقد انتهت به هذه النظرة التي تسوي بين المسرح والحياة، أو بين الوهم والحقيقة، إلى إنزال الأحداث المسرحية منزلة الحقيقة الخالدة، والشخصيات منزلة البشر الخالدين، ذلك أن البشر في الحياة يتغيرون ويزولون، ولكن الشخصيات المسرحية تولد حية وثابتة، ولا تفنى أبد الدهر، مثل شخصيات: عطيل وهاملت وسيرانو دي برجراك وغيرهم من شخصيات المسرحيات الإنسانية الخالدة.

ويؤمن **بيراندللو** بأن، الحياة في أفراحها وأحزانها، وفي لينها وقسوتها ليست سوى «مهزلة كبرى»! والناس أنفسهم حين يتلقون هذه الحياة وأحداثها، وينفعلون بها ويحسون بآلامها، فإنهم يستجيبون لها بطريقتين مختلفتين،الأولى: مواجهة ذاتية خالصة لهذه الأحداث، والثانية: مواجهة اجتماعية عامة لها وقد خلص من ذلك إلى الإيمان بازدواجية الشخصية الإنسانية، وهو ازدواج يحمل في طياته «كل مقدمات التناقض والغرابة والشذوذ». وهذا التناقض والشذوذ وتلك الغرابة ـ فيما يرى **بيراندللو** ـ أمور طبيعية، لأن الحياة نفسها مليئة بها، و «إن كان الرياء الاجتماعي للقنع في صورة آداب وعادات وتقاليد سرعان ما يذوب أمام النظرة الذاتية والتأمل الباطني وعند مواجهة الضمير الحي»(١٦).

وقد انتهت هذا الفلسفة الخاصة في حقيقة الصلة بين المسرح والحياة وازدواجية الشخصية الإنسانية بـ «بيراندللو» إلى الإيمان بنسبية الحقيقة، وتنوع الشخصية ونزوعها الدائم إلى التغيير، الذي هو سر مأساتها، فهو يرى أنه مادامت أحداث المسرح هي عينها أحداث الحياة، أو ما دام المسرح هو الحياة، فإن الحقيقة والوهم يتطابقان، وتصبح ما نسميه بالحقيقة الموضوعية مسألة نسبية، ذلك «أن الحقيقة هي ما يريد كل شخص أن يعتقد أنها الحقيقة هي بالنسبة لي ما أعتقده أنا،

وهي بالنسبة لغيري ما يعتقده هذا الغير. أما عن الحقيقة في ذاتها فلا وجود لها! وليس لها بذاتها كيان قائم بذاته» (١٧).

وقد ترتب على إنكاره للحقيقة الموضوعية إنكاره للذات: فالناس في وهم حين يعتقدون أن كيانهم وذاتهم على نحو معين، في حين أنهم ليسوا كذلك، وهم يؤمنون بحقيقة هي في الواقع من نسج الخيال. فكل شيء في رأيه، نسبي إذن: الوجود والأفكار والذات والموضوع والأخلاق والحياة والموت!

وعلى الرغم من إيمان **بيراندللو** بهذه الفلسفة التي تقوم عليها أحداثه وشخوصه المسرحية، فإنه ظل محافظا على القيم الأخلاقية والعادات والتقاليد المتوارثة، فـ «لم يخلط بين الخير والشر، ولم يسهم في إلقاء ظلال على الحياة وعلى ما فيها من بهجة وجمال ومتعة»، وكان دوره أن يقف عند حد تصوير مأساة الإنسان في هذه الحياة، هو إلقاء الضوء على هذا التناقض الذي يحكمها.

ومهما تكن قيمة هذه الفلسفة، فإن القول بنسبية الحقيقة ووهمها ليس فكرا جديدا من صنع **بيراندللو**، ولكنها فلسفة قديمة قدم التفكير الإنساني؛ «وقد بلغ قمته في فلسفة **أفلاطون** الذي قال إن العالم المادي الذي نعيش فيه إن هو إلا ظل ساقط من فكر الله، أما الحقيقة والعالم الحق فلا وجود لهما إلا في الذهن الأعلى، ذهن الخالق في عالم المثل الكاملة المجردة التي لا يشوبها نقص. أما ما نراه حولنا من أشياء فهو مجرد صورة للكمال الأعلى. والصورة مهما دقت فهي ناقصة، وهي لا يمكن أن تدانى الأصل في الكمال (١٨).

٢ ـ وقد تأثر **توفيق الحكيم**، كما قلنا، في مسرحياته الذهنية على وجه الخصوص، بفلسفة **بيراندللو** في نسبية الحقيقة، وبطريقته النفسية في بناء شخصياته المسرحية، كما يظهر في شخصيات مسرحيات: أوديب، وبيجماليون، وأهل الكهف، وشهرزاد، بل ونجد هذا الاتجاه واضحا في كوميدياته التي يحرص على أن يكشف أحاسيس شخوصها الباطنية، على نحو ما نرى في «أريد أن أقتل» وغيرها من المسرحيات.

وتتشابه لذلك، شخصيات **توفيق الحكيم** مع شخصيات **بيراندللو** تشابها واضحا؛ في الازدواجية والقلق اللذين ينموان في عقل صاحبهما حتى يصلا به إلى منزلة وسط بين العقل والجنون؛ فمأساة أوديب تكمن في التناقض بين حقيقته وواقعه، وهو حين يحاول أن يخلع القناع الذي يداري حقيقته بالكشف عن قاتل لايوس، فإن تيرسياس يحذره بأنه لا يجوز أن يرى وجه الحقيقة. ورغبته في الكشف عن الحقيقة، أو قل: رغبته في المعرفة هي التي تقوده إلى هذه المأساة، وترفع النقاب عن هذه الازدواجية في شخصيته. وقد انتهى به الأمر أو قل: انتهت به رغبته في «المعرفة» إلى النزول عن ملكه والخروج من وطنه. وقد لقي شهريار نفس المصير لنفس السبب: الرغبة في المعرفة؛ وكان إصراره على هذا التساؤل الملح عن الحقيقة، رغم محاولات شهرزاد لإبعاده عنه، وإيقافه عن المضي فيه سببا في مأساته، وهكذا يصبح الإلحاح في طلب المعرفة والكشف عن الحقيقة ضربا من الجنون، الذي يقع بين الجنون الحقيقي والعقل الصحيح: فأوديب الذي يسعى للكشف عن حقيقته ليس سوى مجنون، وشهريار الذي أصبح عقلا خالصا وتخلص من نداء القلب والجسد، قد تملكته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحيرة والقلق لدرجة حملت الذين أحاطوا به على وصمه بالجنون. وأهل الكهف الذين عادوا إلى الحياة بعد أن قضوا في كهفهم أكثر من ثلاثة قرون، يصيبهم الوعي بالمفارقة الحادة بين ماضيهم وواقعهم بالقلق، ويحملهم على أن يظن كل واحد منهم الجنون بالآخر.

وفي نهر الجنون يختلط الوهم بالحقيقة، أو قل: يختلط الجنون بالعقل، على نحو ما نرى في مسرحيات **بيراندللو** اختلاطا شديدا؛ فالملكة والطبيب كل الشعب يتحولون إلى مجانين، ولكنهم مع ذلك يعتقدون أنهم وحدهم كانوا في غاية العقل!

«مجانين **توفيق الحكيم** إذن، مثل مجانين **بيراندللو**، مسخرون لكشف ما يسميه الحقائق المتعارف عليها: فالمجنونة في مسرحية «أريد أن أقتل» هي التي تجبر الزوجين على رفع النقاب عن حقيقتهما»(١٩)، وشهريار هذا الذي وصموه بالجنون هو الذي يكشف عن زيف فكرة «العقل الخالص» في الإنسان الذي لا يستطيع أن يعيش عقلا خالصا، وأن يهجر الحياة دون أن تموت فيه الحياة (٢٠). وأوديب هو الذي يكشف عن زيف شخصيته وطهارته، وما يسميه بزيف الحقيقة الواقعية؛ حقيقة الأمومة التي تربط بينه وبين زوجه جوكاستا؛ حين يرفض أن يعترف بهذا الحائل بينهما، فيقول مخاطبا أمه وزوجه التي يدعوها إلى الهرب معه بعيدا عن طيبة ليواصلا حياتهما الآثمة: فلاكن زوجك أو ابنك، فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تبدل ما رسخ في القلوب من العطف والود... ولتكن أنتجونا وأخواتها أولادا لي أو أشقاء، فما يستطيع وضع من هذه الأوضاع أن يغير في نفسي ما أكن لهم من الحنان والحب.. أعترف لك يا جوكاستا أني تلقيت الضربة وكدت أنوء بها ولكنها ما استطاعت قط أن تجعلني أبدل شعوري نحوك مرة واحدة!.. فأنت هي جوكاستا دائما، ومهما أسمع من أنك أم أو أخت فلن يغير هذا من الواقع شيئا، وهو أنك عندي دائما جوكاستا»! إلى غير ذلك من الحوار الغريب الذي يعكس أفكارا ذهنية غريبة مجافية للدين والخلق والحق!

ومجانين أهل الكهف هم الذين يكشفون عن هذا الصراع الخالد بين الإنسان والزمن، وهو صراع ينتهي دائما بهزيمة الإنسان. واتخذت هذه الهزيمة؛ هزيمة الإنسان، وانتصار الزمن، في حياة أبطال المسرحية أشكالا مختلفة: فكانت عند مرنوش افتقاد الأهل والزوجة والولد مما حمله على الإيمان بأن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب، هي أقل من العدم، بل ليس هناك قط عدم، ما العدم إلا الحياة المطلقة». وكانت عند ميشيلينا موت الخطيبة بريسكا التي لم تستطع حفيدتها بريسكا الأخرى أن تقنعه بإيثار الحياة على الموت، أو البقاء على الهرب، كما كانت عند يمليخا الراعي الساذج، ضياع قطيع غنمه الذي كان قد تركه يرعى، وحين أراد العودة إليه لم يجده. وقد حرص **توفيق الحكيم** على أن تختلط الأمور على هذه الشخصيات اختلاطا شديدا لا تستطيع معه أن تتبين الوهم من الحقيقة، حتى يمليخا هذا الراعي المتدين الذي لم يشارك زميليه شكهما وإنكارهما في أن يكون ما وقع من أمر الله، قد أثر هو الآخر الموت على الحياة قائلا: «الوداع.. وأشهد الله والمسيح أني أموت ولا أعرف هل كانت حياتي حلما أم حقيقة»؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤- وقد حرص **توفيق الحكيم** على أن تكون نهايات هؤلاء «المجانين» من أبطال رواياته، تماما مثل ما كان يفعل **بيراندللو**، نهايات غريبة يفقدون فيها مقوماتهم الشخصية (٢١). فالقديس مرنوش وميشيلينا يموتان بعد أن قادهما التفكير المنطقي حول حقيقة وضعهما إلى الشك وفقدان الإيمان. وأوديب ذلك الإنسان النبيل يتخلى عن قيمه الخلقية ويسعى إلى الاحتفاظ بأمه زوجة له، ولكنها تقاومه وترفض الانسياق وراء أفكاره الذهنية، فيفقأ عينه لا عقابا لنفسه، وإنما حزنا على زوجته التي هي والدته! وشهريار ووزيره قمر يموتان؛ الأول: لأن خروجه من رحاب الحياة جعله كالشعرة التي أشابها بياض الشيخوخة، ولم يعد لها علاج غير الاقتلاع لكي تتم دورة الحياة المستمرة والمتجددة؛ والثاني: لانقضاء حياة مليكه وانتهاء دوره. وبيجماليون وسليمان الحكيم يموتان بدورهما بعد فشلهما في أن يحققا ما كانا يطمحان إليه.

وقد استوحى **توفيق الحكيم**، كما قلنا، بعض مسرحياته من أعمال مسرحية معروفة لـ «**بيراندللو**» ونقف هنا وقفة سريعة عند اثنتين فقط من هذه المسرحيات؛ إحداهما: كوميديته: «أريد أن أقتل»، والأخرى: مسرحيته الذهنية «أهل الكهف».

و«أريد أن أقتل» مسرحية كوميدية من فصل واحد، تدور حول زوجين يوحي كل منهما إلى الآخر بأنه يحبه، ويتفانى في هذا الحب، وفجأة تدخل عليهما امرأة «مجنونة» قد حملت مسدسا، وتعلن لهما أنها سوف تقتل واحدا منهما فقط، وعليهما أن يختارا فيما بينهما أيهما يضحي بحياته في سبيل الآخر، ولكن الزوج والزوجة يخلع كل منهما قناعه، ويظهران على حقيقتهما، حين يحاول كل واحد منهما أن يقنع هذه «المجنونة» بأن رفيقه هو الذي يستحق القتل وينتهي الأمر بألا تقتل «المجنونة» أيا منهما، ولكنها تضع نهاية لهذه المهزلة العاطفية التي ظلا يمثلانها وقتا طويلا! وتذكرنا هذه الكوميديا (٢٢)، بمسرحية كوميدية لـ «**بيراندللو**» اسمها «العبيط» وتدور حول قصة رجل سياسي وكاتب صحفي من المدعين الذين ينسبون إلى أنفسهم ما لم يعملوه أو يستطيعوا عمله، كان يعتقد أن «العبيط» الذي يريد التخلص من حياته يستطيع أن يجعل من موته عملا مفيدا، إذا استطاع أن يخلصه، أي هذا الصحفي من غريمه قبل أن يقتل نفسه. وفجأة يظهر «معتوه» أو عبيط آخر يرغب في التخلص من حياته، ولكنه قبل أن يفعل ذلك يجبر بمسدسه هذا السياسي على أن يكشف عن حقيقة نفسه، وأن يخلع هذا القناع الزائف الذي يداري به حقيقته، ويتركه يحيا بين الناس بعد أن عرفوا حقيقة أمره، وانكشفت لهم صورته التي كان يخفيها.

من يقرأ «أهل الكهف» يتضح له الشبه الكبير في طبيعة الشخصيات وفلسفة الأحداث بينها وبين مسرحية **بيراندللو** المشهورة: «هنري الرابع» فكما بعث **بيراندللو** بطله، هنري الرابع، من أعماق القرون الماضية وملأه رغبة في الحياة، فإن **توفيق الحكيم** يبعث هو الآخر في أهل الكهف: ميشيلينا، ومرنوش، ومليخا من أعماق الماضي البعيد. وكما يشعر هنري الرابع بالغربة والضياع واختلاط الأمر عليه، ويفضل في نهاية الأمر، وبعد عودة عقله إليه، أن يعيش في الوهم، أو قل، أن يعود إلى التاريخ الذي جاء منه، فإن أبطال أهل الكهف يشعرون بالغربة والضياع ويفضلون أن يموتوا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأن يرجعوا إلى الكهف، أو إلى التاريخ بمعنى أصح! وهكذا نجد المؤلفين يحتفظان بالشخصية التاريخية لأبطال روايتيهما، تلك الشخصية التي تأبت على التآلف مع الواقع والاتحاد به رمزا لانتصار الماضي الثابت على الحاضر المتغير!

وهناك غير مسرحيات **بيراندللو** روافد أخرى إغريقية وأوروبية، تسربت إلى فن **توفيق الحكيم** المسرحي، ولكنها تحتاج للكشف عنها ودراستها إلى وقفة أخرى.

الهوامش :

(١) المسرح: ٢٠، وانظر حول فن البابات:

- يعقوب لنداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب ٤٧ ـ ٦٥.
- أحمد تيمور: خيال الظل واللعب والتماثيل عند العرب.
- إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال.
- سعد الدين دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي.
- فؤاد حسنين: قصصنا الشعبي.

(٢) يذهب الدكتور فؤاد حسنين، اعتمادا على كتابات المستشرقين الألمان وغيرهم، إلى أن بلاد الهند هي الوطن الأصلي لهذا الفن، وأن أقدم نصوص ورد ذكرها فيها نصوص تسمى في الأدب السنسكريتي «تبره جاتا» أي أغاني الراهبات، وإنه انتقل إلى الصين ومنها إلى العالم الإسلامي. وأقدم إشارة إلى هذا الفن في المصادر العربية القديمة وردت في كتاب وفاة الوفيات (١/ ٢٤٨ ط بولاق) في أبيات منسوبة لوجيه الدين ضياء الدين ابن عبد الكريم الذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي. وذكرها الأشبيهي في المستطرف (باب في ذكر الدنيا وأحوالها...) وقد شبهت الدنيا فيها بـ «خيال الظل».

انظر: فؤاد حسنين، قصصنا الشعبي ٧٩ ـ ٨٠.

(٣) انظر تعليق «لنداو» على هذه المسرحية وتعليق مترجم الكتاب على رأيه. وخلاصة الأمر أن هناك شكا في أن يكون الجزء الثاني من المسرحية صحيحا، فيذهب «لنداو» إلى أنه غير متجانس مع الجزء الأول، ويرجح أنه مدسوس عليها ـ ويرى المترجم أن ذلك يحتاج إلى إثبات، وهو مالا نقدر علي تحقيقه لعدم معرفتنا بالترتيب التاريخي لتأليف هذه المسرحيات.

(٤) دراسات في المسرح والسينما عند العرب: ٦٧ وانظر أيضا: قصصنا الشعبي: ٨١.

(٥) دراسات في المسرح والسينما عند العرب: ٦٧ وانظر أيضا: قصصنا الشعبي: ٨١.

(٦) الدكتور مندور، المسرح: ٢٣.

(٧) انظر ماجاء في كتاب: المسرح والسينما عند العرب ١٧ ـ ٦٩ فقد عرض الموضوع بتفصيل.

(٨) المسرح: ٢٣ ـ ٢٤.

(٩) عنوان هذين المخطوطين: «هذا هو ديوان مسرحيات خيال الظل».

(١٠) حلل «لنداو» في كتابه عديدا من هذه المسرحيات الظلية: ٧٨ ـ ٨١ وانظر ايضا: سعد الدين دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الادب العربي: ٩٥ ـ ١٠٧.

(١١) يستطيع القارئ أن يعود إلى هذه الكتب الثلاثة التي حشدت مادة تاريخية كثيرة عن نشأة المسرح المصري خاصة:

(١) دراسات في المسرح والسينما عند العرب للاستاذ يعقوب لنداو.

(٢) المسرحية في الادب العربي الحديث ـ للدكتور محمد يوسف نجم.

(٣) المسرح ـ للدكتور محمد مندور.

(١٢) أعد الأستاذ «لنداو» في كتابه قائمة طويلة بالمسرحيات المخطفة المؤلفة والمترجمة والمقتبسة ٣٣٩ ـ ٥٠١.

(١٣) لقد فصل هذا الموضوع الدكتور مندور في كتابه: مسرح الحكيم: ٤٣ ومابعدها حيث عرض لتحليل مسرحياته الذهنية المختلفة.

(١٤) تناول الدكتور عطية ابو النجا تاثير «بيرانديللو» في مسرح توفيق الحكيم بتفصيل في كتابه القيم: Les Sources Francaises Du Theatre Egyptien (1939 - 1979)

وهو من خيرة الكتب التي تناولت بالدراسة العلمية الواعية، مصادر المسرح المصري الحديث بتفصيل ووعي نقدي لم يسبقة إليه كاتب من قبل، وقد اعتمدنا عليه في جلاء هذا الجانب من تاثير بيرانديللو في مسرح الحكيم.

(١٥) مقدمة : يا طالع الشجرة : ٩ ـ ١١.

(١٦) انظر محمد اسماعيل محمد في مقدمة: هنري الرابع : ١٩ ـ ٢٠.

(١٧) نفسه.

(١٨) لويس عوض : المسرح العالمي : ٣٧٨ ـ ٣٧٩.

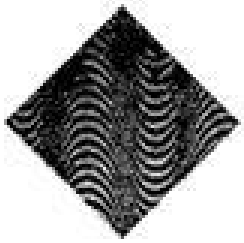
(١٩) Les Sources Francaises du Theatre Egyotien - 307 -9.

(٢٠) مسرح توفيق الحكيم.

(٢١) Les Sources Francaises du Theatre Egyptien 285 - 287

(٢٢) نفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مأساة زورق

عفوا يا صاحبة الثوب الأزرق
أطيب ماجمّعت خلال الرحلة فى أنهار العمر، تفرّق
مابين غداة وعشيه
لكن مازالت فى الجعبة من أقداح الوهم بقيّه
عتّقها الصبر المصلوب على أعواد الدرب المغلق
والأمل المسفوح على أعتاب الأيام الوثنيه
ياصاحبتى، ألف تحيه
قد يمحو هذا الدفء الحانى فى عينيك..
فصولا من سفر الأحزان
لكن..
حين يكون النهر بلا شطآن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والزورق مقهور الربان
لن يمحو دفء العالم سطراً من مأساة الزورق
ماذا خلفك ياصاحبتى من أنباء..
تحمل دفء الحب إلى عالمنا المقرور الأحشاء
جعلت هذا المرح الكاذب فى أيامك..
يرقص ويغنى ويصفق
هل نبتت أشجار الحكمة فى حقل الإنسان الأحمق
هل قد أعلن توبته الشيطان
هل عادت لطهارتها الأولى..
أيام الحب العذريه؟
لا شيء من ذاك تحقق
مازال الإنسان الأحمق هو ذاك الإنسان
والشيطان هو الشيطان
وسدى، تسترجع أيام الحب العذراء طهارتها الأولى
ياصاحبتى نحن ضحيه
نخفى تحت تضاريس الألوان
ماخلّفه الجرح الغائر فينا..
من أزمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا عطرًا يتألق
يا لحنا بالبهجة أشرق
يا مرحا يتواثب فى ردهات الثوب الأزرق
أعلم أنك مثلى روحا مازالت هائمة فى صحراء
تبحث عن بقعة ظل، عن قطرة ماء
عن أشتات حكايا وشظايا أسماء
ضاعت فى منعطفات الدرب المغلق
عفوا يا صاحبتى
أنا لا أملك كيف أشاء
لم أغنم من تلك الرحلة إلا أشلاء الأشياء
بضعة قيثار، وسطور كتاب
وبقايا من أقداح عتقها غدر الأحباب
إن شئت تلاقينا، فتساقينا
فتناجينا، فتصابينا
فذهبنا بالوهم نحلّق فوق سحابات ورديه
ننسى فيها غدرا كان
ننسى الجرح الغائر فينا من أزمان
ننسى، ننسى
ننسى فيها، حتى مأساة الزورق

ARCHIVE

الكتابة بنون النسوة

حلمى سالم

كثرت فى السنوات الأخيرة الأحاديث عن «الكتابة النسائية» و «الحركة النسوية»، وانعقدت الندوات والملتقيات عن «كتابة الأنوثة» و«أنوثة الكتابة»، وخُصِّصت المُلَفات والمحاور المنفردة فى الصحف والمجلات عن «إبداع الجسد» و« ثورة المرأة» ضد «سلطة الرجل» وعن «المرأة مبدعة» ..إلخ.

فما الأمر بالضبط؟ هل هناك معضلات تبحث عن حلول، أم هناك حلول تبحث عن معضلات؟

الأخطر، أن هذه الكثرة الكاثرة من الأحاديث والندوات والملتقيات، قد أتاحت مناخًا مناسبًا لنظريات « القصّ واللصق» فى حياتنا الثقافية: قصّ حلول خارجية ولصقها على مشاكل داخلية كما أنها أتاحت مناخًا مناسبًا لتشويه الفكر وفكر التشويه. وأتاحت - أخيرًا - مناخًا مناسبًا لتفشّى الأوهام الذاتية والانحرافات الفكرية، بما فى ذلك من فرص ذهبية للتهرب من ضرائب العمل الصحى المكلف، إذا وضعت القضايا فى سياقها السليم.

يعتقد بعضُ دعاة الحركة النسائية - فى المجتمع وفى الكتابة على السواء - أن الموقف من كتابة المرأة لتجليات جسدها يُجابَه بعنف أكبر من العنف الذى يُجابه به الرجل إذا كتب تجليات جسده. وهذا وهم غير صحيح. والصحيح أن النظام الثقافى السائد والذائقة الجمالية الأخلاقية المستتبة حينما يدافعان عن وجودهما إزاء اختراق الكتابة المبدعة للمحرّمات، فإنما يدافعان عن هذا الوجود فى مواجهة أية كتابة إبداعية جريئة مقتحمة، سواء أبدعها الرجل أو أبدعتها المرأة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«التابو» لايفرّق بين رجل وامرأة إن فهمى هويدى ومحمد الغزالى وثروت اباظة وبنت الشاطئ وحُسن شاه وصافيناز كاظم (وهم رجال ونساء) يمكن أن يهاجموا الكتابة الإبداعية التى تكسر محرّم الجسد عند صنع الله إبراهيم وإنوار الخراط وعبد المنعم رمضان ونورا امين وفاطمة قنديل ونعمات البحيرى (وهم رجال ونساء).

الأصل: أن حُماة الفضيلة لايميّزون فى بلاغاتهم إلى النيابة ضد الكتابة الحرة الكاشفة، بين كتابة نسائية أو كتابة رجالية، ذلك ان جذر القضية أوسع من «نوع» كاسر التابو. ولعل الجميع يذكر الزوبعة التى اثارها فى مجلس الشعب المصرى النائب البرلمانى (الديمقراطى بالطبع) جلال غريب حول قصيدة للشاعر عبد المنعم رمضان بعنوان «أنتِ الوشم الباقى» التى نشرتها «إبداع»، كما نذكر مصادرة رواية «الصقار» الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، للكاتب الشاب سمير غريب على، بعد ما يشبه البلاغ الذى ساقه الكاتب الإسلامى (المستنير) فهمى هويدى عبر صفحات الأهرام. وأخيرًا نذكر مصادرة «حديقة الحواس» للشاعر عبده وازن فى لبنان، منذ ثلاثة أعوام.

هذه النماذج، وغيرها كثير، تعنى أن حماة التابو لايستثنون الكاتب الرجل من هجومهم (الأدبى أو البوليسى أو القضائى) على أى اختراق لمحرّم الجسد، باسم الأخلاق الحميدة التى يحرسون قلعتها الحصينة.

تدعو الكاتبة الغربية هيلين سيكسو فى بيانها «ضحكة الميدوزا» جميع النساء إلى أن يضعن «أجسادهن» فيما يكتبنه: «اكتبى نفسك، يجب أن تسمعى صوتَ جسدك، فذلك وحده هو الذى يفجرّ المصادر الهائلة للاّ شعور» «جسدى يعزف أغنياتٍ لم يستمع إليها أحد.

اشعر انى مليئة بسيلٍ جارفٍ ساطعٍ اكاد انفجر به. انفجر باشكال اكثر جمالاً من تلك الأشكال المؤطرة التى تباع للحصول على ثروة نتنة». «الكتابة هى المكان الذى يمكن أن يتخلّق فيه فكر تدميرى، فمن العار أن تستسلم المرأة إلى تقاليد مركزية اللوجوس (الكلمة) أو مركزية «القضيب».

إن جسد المرأة - عند سيكسو - بما فيه من الف منطلق ومنطلق للحميّة، سوف يجعل اللسان القديم، المفرد، الرتيب، للام، يدوّى باكثر من لغة. وعليه «فإن انتهاك قوانين الخطاب الذى يقوم على مركزية القضيب هو المهمة الخاصة بالمرأة الكاتبة».

كل هذا صحيح بلاريب، ولكن لاينبغى أن يفوتنا أن انتهاك قوانين الخطاب (أى خطاب) يقتضى انتهاك قوانين الحياة الاجتماعية الثقافية اللاهوتية، التى انتجت هذا الخطاب. ذلك أن الخطابات، كل الخطابات، لاتهبط من الهواء، ولاتخلق من عدم.

ولاشك أن هناك صلةً عميقة بين الكتابة - بوصفها فعل خصوبة وجمال - وبين الأنوثة. وهو ماجعل الكثيرين يتحدثون عن الكتابة باعتبارها «شهوة» وعن الشهوة باعتبارها «كتابة». هذه العلاقة العميقة نفسها هى التى دفعت بعض الباحثين إلى الإشارة للعلاقة المثلثة بين «الصوفية والكتابة والأنوثة» فى الأدب العربى،

وفي غيره. ولهذا تحدّث العديد من المفكرين - مثل بارت غربيًا وابن سينا شرقيا - عن «لذة النص» حيث «يصبح النص موضوعًا خالصًا للذة» و «ينطوي على نوعٍ من السرية والإشباع والتحقق الجنسي».

يقول الطيب صالح «إن الحضارة هي أنثى، وكل ماهو حضاري هو أنثوي». وفي هذا الضوء كشف لنا جابر عصفور عن العلاقة بين الكتابة والأنوثة عند العرب الأقدمين، حينما أوضح - تحت عنوان «أنوثة الكتابة المقموعة» - أن الكتابة انثى، وأن أنوثتها لاتفارق معناها اللغوي أو التصورات التي تعقل وجودها. وأن حضورها الأنثوي يلازم الاشتقاقات اللغويةالتي تدور مع المصدر المؤنث للفعل (كتب) وجوداً وعدماً.

ويبدو - فيما يرى عصفور - أن التحيز الذكوري الذي انطوت عليه اللغة، طوال تاريخها الاجتماعي، هو الذي دفعها إلى إسقاط معنى الأنوثة المقموعة على الكتابة، ومعنى الذكورة القامعةعلى الكاتب، وذلك على نحو لاتفارق معه أنوثة الكتابة صفة المفعولية، فلا تنطوي على معنى من معاني الفاعلية أو الذكورة، ولاتقدم على إرادةٍ خاصةٍ بها، أوفاعلية ملازمة لحضورها، كما لوكان حضورها المأمور، المقموع ، المفعول به، أو المفعول فيه، هو العلاقة التي تشير إلى فاعلها، على جهة الخُلف والمناقضة في الصفة.

ومن ناحية أخرى، ظلت الصلة التي تربط الشعراء بالقصيدة، على مستوى وصف الشعر لنفسه، مجلىً رمزيًا آخر للعلاقة بين الذكر والأنثى، فيها من المطاردة والمراوغة قدر مافيها من التمكن والسيطرة. ولايفارق معنى «الفحولة» فيها معنى «الافتراع»، كما لايفارق معنى الافتراع مدلولات التميز والتفوق، الاعتلاء، والصعود، افتضاض البكارة وإفراغ دم العذراء.

في مجال الصلة الوثيقة بين «النص» و «اللذة» ، فإن ألفت الروبي - في كتابها: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - توضّح لنا أن فلاسفة الفكر الإسلامي قد جعلوا « اللذة» إحدى المهام الرئيسية للشعر» (والأدب والفنون بعامة). فيرى الفارابي أن الشعر «نافع وممتع» في آن، حيث «الأقاويل الشعرية منها مايستعمل في الأمور التي هي جدّ، ومنها ما شأنها أن تستعمل في صنوف اللعب».

ويرى ابن سينا أن الشعر قد يقال للتعجيب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنّية، حيث : «العرب كانت تقول الشعر لوجهين، أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال. والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه». ويفيد التعجيب أو العجيب معنى الدهشة واللذة المترتبة على الإثارة التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي.

على أن تصور الفلاسفة المسلمين عمومًا عن اللذّة في الشعر يأتي مصاحبًا لحديثهم عن المحاكاة (كما تشير د.الروبي)، فاللذة تكاد تكون سمة لصيقة بالمحاكاة، حتى لوكانت المحاكاة موجهةً إلى أمور الجد، فالمحاكاة في حدّ ذاتها مُلذّة، غير أن هذه اللذة تُقيمُ على أساس ماتقدمه من نفع ومايقترن به من فائدة.

وعند ابن رشد تقترن اللذة في الشعر بالفائدة كذلك، خاصة التعليم، فيذهب إلى أن وجود التشبيه

والمحاكاة للإنسان أمر فطرى يختص به الإنسان من بين سائر الحيوانات، ذلك «أن الإنسان هو الذى يلتذّ بالتشبيه للأشياء التى قد أحسّها وبالمحاكاة لها».

إن اللذة أو المتعة أو الفرحة التى تحققها المحاكاة فى الفن هى التى تسوغ، عند **ابن سينا**، للمتلقى الإقبالَ على هذا الفن وتفضيله على الواقع رغم بُعده أو اختلافه عن هذا الواقع. وهو مايتفق فيه معه **ابن رشد** حيث يشير إلى أن « الالتذاذ ليس يكون بذكر الشىء المقصود ذكره دون أن يُحاكى، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذ حُوكى».

الواقع أن قهر الرجل للمرأة هو صورة من صور انقهاره هو فى مجتمع قاهر. وعليه: فإن تحرير «الآخر» هو جزء أصيل من تحرير «الذات»، وأن تحرير «الذات» هو جزء أصيل من تحرير «الآخر». ولعل التركيز على هذا الجدل (جدل القهر - الانقهار) هو الأجدى من التركيز على «جدل الجنس».

ويغلب على ظنى - فى هذا الضوء - أن الانخراط فى التعامل مع هذه القضية باعتبارها صراعًا بين الرجل (القاهر) والمرأة (المقهورة) هو انسياقٌ - بوعى أو بغير وعى - فى محاولة النظام العالمى الجديد إحلال مقولات ومفاهيم جديدة محلّ مقولاتِ ومفاهيم الاشتراكية (المفكوكة المهزومة): فبدلاً من الصراع الطبقى بين طبقات مُستَغِلّة وطبقات مُستَغَلّة يصبح الصراع صراعًا جنسيًا بين المرأة والرجل . وبدلا من مقاومة هيمنة الاستبداد السياسى والاستغلال الاجتماعى تصبح المقاومة المطلوبة هى مقاومة هيمنة القضيب. وبدلاً من العدالة الاجتماعية يصبح الشعار الجديد هو حقوق الإنسان وحقوق الأقليات، وبدلاً من «جدل الطبيعة» أو «جدل التشكيلات الاجتماعية» يأتى «جدل الجنس».

ومالم نفهم المسألة فى إطارها الاجتماعى السليم، سنصير، بدون قصد، خُدّامًا لهيمنة الواردات الفكرية والاجتماعية التى تصدّرها لنا المجتمعاتُ القاهرة بحق، بينما نتوهم اننا ندافع عن الحرية والمساواة ونفى القهر، فيما نحن منغمسون فى عكس ذلك كله.

هل الاشتراك فى «الرجولة» ، مثلاً، يمكن أن يجمع بين الملياردير (الرجل)وماسح الأحذية (الرجل) ضد امرأتين مشتركتين فى «الأنوثة» إحداهما ملياردية والثانية مرضعة بالأجرة فى البيوت؟ هل يمكن أن ينهض تحالفٌ أو تضامنٌ لمجرد الاشتراك فى القضيب أو لمجرد الاشتراك فى الرحم؟

وهل يمكن أن يقدم تحالفٌ أو تضامنٌ بين (الرجل) الراديكالى المعارض وبين وزير الداخلية (الرجل) لمجرد اشتراكهما فى «الرجولة»؟ الإجابة عن كل ذلك هى «لا» عريضة بارزة.

المناط، إذن، هو السلطة والقهر واقعٌ على الجميع، رجالاً ونساء، لأن المجتمع متخلفٌ، ونظمه السياسية والاجتماعية والعقائدية متخلفة قاهرة، للجميع. وإذا وقعت على المرأة فيه نسبة قهر أكبر من نسبة قهر الرجل - وهذا صحيح لامراء فيه - فإن ذلك راجع إلى عوامل تاريخية واجتماعية.

فى هذا السياق عن «شمولية القهر»، الذى لايميّز بين ذكر وأنثى، يحدثنا **جابر عصفور** عن «بلاغة المقموعين»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في تراثنا العربي، موضحًا أن هناك بلاغتين في التراث العربي لابلاغة واحدة كما تعلمنا ودرسنا: البلاغة الرسمية التي تعرفناها في كتب البلاغة السائدة، ابتداءً من منظري القرن الثالث للهجرة وانتهاءً بشراح التلخيص في القرن التاسع للهجرة، وهي البلاغة التي انتهجها البلغاء، والمنظرّون الذين كانوا على وفاق مع الدولة، أو في موقع الخدمة لها، أو العمل أداةً من أدواتها، وهم نقليون في الأغلب الأعم، ويؤمنون بالتقليد في كل الأحوال. وبلاغة أخرى مقموعة في كتب البلاغة الرسمية، مسكوت عنها، لاتلتفت إليها عادة، في ظل هيمنة البلاغة التي نتوارثها، وفي سياقات السطوة التي تمارسها أبنية القمع «النقلي» في تراثنا.

هذه البلاغة المقموعة (وهي لرجال ونساء على السواء، مثل البلاغة القامعة بالضبط) أنتجتها المجموعات الهامشية التي لعبت دور المعارضة، والتي كانت على خلاف مع سلطة.. «الدولة» القائمة، ابتداء من الدولة الأموية، وانتهاء بالدول المتأخرة التي صحبت انهيار الحضارة العربية. وتبدأ هذه المجموعات (الهامشية) بالمعتزلة في فترات معارضتهم للدولة، وتصل طوائف الشيعة المقموعين في أكثر من عصر بالتنويريين المتمردين من طائفة الكّتاب الذين يلقى بعضهم حتفه على أيدى أجهزة الدولة، ابتداءً من **عبد الله بن المقفع** في منتصف القرن الثاني للهجرة، وتصل هؤلاء، وهؤلاء بالفلاسفة والمتصوفة الذين كان نفورهم من السطوة الاعتقادية للفكر «النقلي» لايقلّ عن نفورهم من السلطة السياسية للدولة «السنّية» النقلية التي دعمت هذا الفكر بالقدر الذى كانت تتدعم به وتوظّفه في خدمة مصالحها.

كانت هذه البلاغة «الهامشية» نقيضًا للأولى: لا تتوّجه إلى مقامات المستمعين من أولى الأمر بما يرضيها أو يشبع توقعها، بل بما يناقض ما ألفته، وتتوجه إلى أحوال المتلقين من المحكومين بما يكشف هوانها، ويعبّر عن حياة المقموعين فيها. وهو مادفع بالكثير منهم إلى اتباع طريق الرمز في أداء البلاغة، بما لخصّه **أبوحيان التوحيدى** قائلاً: «هذا رمز وراء رمز، وإشارة فوقها إشارة، وعبارة حولها عبارة، ولكن التقىّ ملجم، ولابد من بعض السكوت، كما أنه لابدّ من بعض القول».

الاضطهاد، إذن، مرجعه الموقف الأدبى أو الفكرى لا نوع الجنس (ذكرًا أو أنثى). وعليه فإن كثيرا من «الكاتبات» (الإناث) يمكن أن يندرجن تحت إطار الكتابة السلطوية الرسمية التقليدية، فلا ينالهن أذى أو تهميشٌ أو اضطهادٌ، بل إنهن - باندراجهن في الكتابة الرسمية - يمكن أن يكنّ قاهرات أو مساهمات في اضطهاد الإبداع المعارض أو المهمش أو المجترئ على الثوابت الاجتماعية أو الإبداعية، سواء كان المجترئ: رجلاً أو امرأة.

إن لغتنا العربية، بالذات، تحفل بالعديد من الشواهد التي تعبر عن «ايديولوچيا رجالية»، سواء في الصيغ، أو التراكيب أو الصرف أو النحو: مثل القاعدة التي تقرر أنه إذا كان الموصوف يشتمل على ذكور وإناث، فإن الصفة لهما ينبغي أن تتبع الذكور، كقولك: «كان الرجال والنساء قاعدين»، فتقول (قاعدين) للجميع، رجالاً ونساءً، لا (قاعدات).

هذه القاعدة تنطوى على إيديولوچيا رجالية بالطبع - ومثلها الكثير والكثير - لكن تلك الإيديولوچيا ليست

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

راجعةً إلى هيمنةٍ طبيعيةٍ للذكر على الأنثى - بسبب أوديب أو اليكترا أو العضو الزائد عند الرجل غير الموجود عند المرأة، وغير ذلك من نظريات هائمة - إنما هي راجعة إلى السياق الثقافي الاجتماعي العقائدي الذي تشكلّ أثناءه نحوُ اللغة العربية وصرفها وقواعدها.

ذلك السياق الذي يعطي الأفضلية للرجل على المرأة، وهو السياق الذي ظلّ يتكرّس ويترسّخ عبر العصور حتى جسّد نفسه دستوريًا في القوانين الراهنة التي لاتعتدّ بشهادة المرأة أمام القضاء، وتعطيها من الميراث نصف ماتعطيه للرجل!

وعلى ذلك، فإن مقاومة هذه الإيديولوجية الرجولية لا تتأتى بهجاء الرجل وسبّه اناء الليل وأطراف النهار، ولا باختراع نحو أو صرف مفاجئين للغة، ولابوضع اللفظة المؤنثة محلّ اللفظة المذكرة، بل بتغيير السياق الذي أنتجها.

إن هذه الإيديولوجية التفضيلية لم ينتجها الرجل لكونه رجلاً ، بل أنتجتها المصلحة المادية والسياسية المباشرة، ذلك أن كثيرًا من هذه التفضيلات تقع على الرجل نفسه في حالاتٍ عديدة، وهي الحالات التي يُمنع فيها الآخر الديني (لا الآخر الجنسي) من تقلد المناصب الحسّاسة في الإدارة وقيادة الوطن، والتي يُمنع فيها الآخر السياسي (المعارض) من حقوق المشاركة في السلطة أو التنظيم السياسي أو حرية الاعتقاد!

مثلما اتضح لنا أن ربط الكتابة بالأنوثة، أو الحديث عن «لذة النص»، ليس ابتكارًا غربيًا حديثًا، كما يظن البعض، بل إن لها أصولاً في التراث الإنساني عامة (وتراثنا العربي خاصة)، حتى وإن شابَ هذه الأصول ما يشوب البدايات (أو البذور) من بساطةٍ وبدائية. كذلك يتضح لنا أن حديث المرأة عن هواجسها الحسيّة وعن نوازع جسدها الأنثوي حديثًا صريحا، مكشوفًا ليس ابتكارًا غربيا حديثًا، إن تراثنا القديم كله حافلٌ بمثل هذه الإشارات الجريئة المجترئة، لكن مناهج «التأريخ» التقليدية المحافظة هي التي حجبتْ هذا الجانبَ وهمّشت حضورَه أو ظهورَه . لنقرأ، مثلاً هذه القطعة من الشعر المصري الفرعوني القديم، على لسان محبةٍ عاشقة:

«هل سترحل لأنك تريد أن تأكل؟
أأنتَ إذن ممن لا همّ له سوى بطنه؟
هل سترحل للحصول على غطاء؟
لديّ أغطية فوق سريري.
هل سترحل لأنك ظمآن؟
خذ ثديي، فكل مافيهما يفيض من أجلك.
إن حبك يتسلل في جسدي
كالنبيذ عندما يمتزج بالماء».

وتراثنا العربي الشعري حافل ببوح المرأة الحسيّ الصريح، مما كان يمثّل اختراقا واضحًا لمحرّم الجسد والقيم التقليدية السائدة وسوف أكتفي بأمثلةٍ قليلةٍ عابرة. فهذه شاعرة مجهولة . كما كشف لنا الشاعر حسن طلب مؤخرًا في حديثه عن «ديوان العاشقات» في مجلة «إبداع» - تقول:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شفاء الحب تقبيلٌ وضَمٌّ
وأخذٌ بالمناكب والقرونِ
ورهزٌ تذرف العينان منه
وزحفٌ بالبطونِ على البطونِ

وهذه الشاعرة نزهون الغرناطية تتحدث عن الذكورة في الأنوثة، مثلما يفعل مبدعو مابعد الحداثة اليوم، حينما يزيلون الحاجز بين الذكر والأنثى في الحياة وفي الكتابة:

جازيتُ شعرًا بشعر
فقل لعمرى من أشعرُ
إن كنتُ في الخلق أنثى
فإن شعرى مذكرُ

وهذه عائشة القرطبية تعترف بحسيتها الجارفة ولواعجها الأنثوية، لكنها لاتبيح جسدها - على رغبتها اللاعجة - لكل من «هبَّ ودبَّ»:

أنا لبوةٌ لكننى لا أرتضى
نفسى مناخًا طول دهرى من أحدْ
ولو أننى أختار ذلك لم أجب
كلبًا، وكم غلّقتُ سمعى عن أسدْ

وأخيرًا، هذه حمدة بنت زياد بن المؤدب الملقبة بخنساء الأندلس والمشهورة باسم حمدونة، تقدم أبياتًا تتغزل فيها امرأةً في امرأة، وهو الشذوذ الذى صارت الكتابة الحديثة والراهنة تعتبرهُ «تيمة» رئيسية من تيمات الإبداع المختلف عن الإبداع التقليدى أو القديم:

«ومن بين الظباء مهاةُ رملٍ
سبتْ عقلى وقد ملكتْ فؤادى
لها لحظٌ ترقّده لأمرٍ
وذاك الأمرُ يمنعنى رقادى
إذا سدلتْ ذؤابتها عليه
رأيتُ البدرَ في أفق السوادِ»

لسنا ممن يرون أن «الأنثى انثى بفضل ما تفتقر إليه من خصائص» كما قال أرسطو، ولسنا ممن يرون أن «المرأة رجلٌ ناقصٌ» كما قال توما الاكويني. ولسنا ممن يرون أن «النساء ناقصات عقل ودين» كما يقول بعض فقه الشرق.

نحن نرى أن القهر واقعٌ على الجميع. ومثلما أن القهر واحدٌ وشاملٌ، فإن نفى القهر ينبغى أن يكون واحدًا وشاملاً، أى مقاومة الأنساق السياسية والاجتماعية واللاهوتية: الفاعل الأصلى في جريمة القهر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ت: كاميليا صبحى

چوليا كريستيفا
فى ثلاثة حوارات

لقاء مع چوليا كريستيفا، إليزابيث روديسكو، ديشيد ويزربرج

اجرى الحوار: أرنو سبير

عرض: جان بول هوارى

استخدم **فرويد** عام ١٨٩٦ لأول مرة مصطلح «التحليل النفسى» للإشارة إلى مجموعة من الاكتشافات والإجراءات والتطبيقات التى ارتبطت منذ ذلك الحين باسمه. ونحن إذ نحتفل بمرور مئة عام على ما أصبح فيما بعد يعرف بـ «التحليل النفسى» نجرى هذا اللقاء الذى حضره عشرات الأشخاص، وأسهم كثير منهم فى إثراء المناقشات والحوار، الذى أعرض لأهم ما جاء فيه.

منذ ظهور مصطلح «التحليل النفسى»، وكان **فرويد** بعد على قيد الحياة، وهو يشهد انقسامات عديدة بشأنه، ومحاولات لتدميره، ومناقشات صعبة عسيرة. وقد استعرض **سبير** بعض ملامح حياة **فرويد**: وصوله إلى باريس ولقاءه مع **شاركوت** ودراسة حالة «آنا» وملاحظاته عن الهيستريا. ثم اعطى لضيوفه الكلمة، فبدأت **إليزابيث روديسكو** أولا بالحديث عن قدوم **فرويد** إلى باريس عام ١٨٨٥، وطريقة مداواته لمرضى الهيستريا فى ذلك الحين بالتنويم المغنطيسى عن طريق النظر. وكيف تطور التحليل النفسى تدريجيا من خلال التطهر، وهى فكرة قديمة عن تطهير العواطف، وفيها لايكون المريض منوما وانما يتحدث عن مشكلاته من تلقاء نفسه. وقد اعزى **فرويد** هذا التطور إلى معاونة النمساوى **بروير** الذى تركه على الرغم من هذا. وتكمن جدة التحليل النفسى فى أن الحديث الواعى قد حل محل النوم.

وتابعت **چوليا كريستيفا** الحديث عن هذا الموضوع، فوصفت هذه التجربة بأنها نوع من تطهير النفس من خلال القول، وشرحت هذا من خلال عادات معقدة بدأت

منذ القرون الوسطى والأديان وزمرة من الممارسات المتنوعة، واهتمام اليهود بالتأويل «كوسيلة لدفع الفواجع والأحزان.»

وقالت: «كانت البداية ادرك فرويد من خلال عمله كطبيب اعصاب وإصغائه للمرضى أن للغة سطوة على الجسد، واعتبرها اداة محركة للنمو النفسي وللعلاقات بين الأفراد».

ثم عرضت لأعماله عن التنويم المغناطيسي عام ١٨٩١ والهستيريا عام ١٨٩٥ ـ ١٨٩٦ ولمؤلفه «تأويل الأحلام» الذى يعد اول كتاباته عن التحليل النفسي وأفضلها . فإذا «كان ثمة اصل للتحليل النفسي، فهناك دائما إعادة للتفكير فيه وفي أسلوب تناوله، بحيث يستمر تطوره وخلقه».

وكان لابد من الانتظار حتى عامي ١٩١٤ ـ ١٩١٢، قبل أن يتحقق فرويد من وجود حدود للقول: «فالناس تقاوم، انهم يحكون.. ولكنه لغو في أغلب الأحيان، ولكن الالام لاتنتهي». ومنذ ذلك الحين، لم يترك فرويد التحليل النفسي، وإنما مضى في إنمائه وربط اللغة بالجانب الغريزى البيولوجي. كما أنه تناول نظرية داروين، وهو مع كل هذا لم يهمل ما أسماه بالجوهر الأعلى للإنسان، أى اللغة.

واضافت كريستيفا ان هذا التطور لم يكن لينتهي. ثم طرحت هذا السؤال: «هل يتشابه مرضايا مع مرضى فرويد؟ الا يوجد إذا أمراض نفسية جديدة؟ «فبعض المرضى نراهم حاليا في الصورة المرسومة أو الإعلامية دون أن يدركوا معنى الصورة. واللجوء للتحليل النفسي في هذه الحالة هو محاولة لإعادة تشكيل المجال النفسي حتى يتثنى الخروج من إطار هذه الصورة، واختراق اعماقها وإعادة تشكيل القدرة على التحدث. وبالتالى كان تطور التحليل النفسي كوحدة كلية مركبة يمس مجال اللغة ويمتد ليصل إلى الانفعالات والغرائز والمسائل البيولوجية. والملاحظ انه على الرغم من شدة ثراء تعريف فرويد لما هو « إنساني» إلا أن الدراسات الحديثة تكاد لاتقربه. (...)

وقد دعى ارنو سبير ضيوفه إلى إجلاء بعض النقاط الملتبسة عند عامة الناس، ومنها على سبيل المثال الفارق بين العلاج النفسي والتحليل النفسي.

فبدات إيزابيل روبينسكو واوضحت ان «العلاج النفسي هو أحد الفروع الطبية التي تهتم منذ قرنين من الزمن بحالات الجنون «وبالأمراض العقلية. ومع قيام الثورة الفرنسية، نمت فكرة أنه حتى يتثنى معالجة الجنون فلابد من اعتباره مرضا. لذا انشات المعازل، حيث يعزل المرضى. أما فرويد، فلم يكن معالجا نفسيا وإنما كان طبيب أعصاب، بدا حياته معالجا لمرضى الاعصاب وليس للأمراض العقلية، اى لأشخاص غير مصابين بالجنون بحيث يتعين عزلهم. وكان يسمى هذا بمرض الحياة اليومية. وفي فيينا، نحو نهاية القرن الماضي، كانت الهستيريا سائدة. وكانت النساء في حالة من الثورة لخضوع أجسادهن لنوعية معينة من القهر، فكانت الهستيريا صرخة من القلب. لهذا ابتكر فرويد هذا المنهج الجديد الذى لم يعتمد على العلاج بالطب النفسي. وكان لهذا الاكتشاف عظيم الأثر في النواحي

ARCHIVE

العلاجية النفسية، حتى أن كثيرا من المعالجين النفسيين تحولوا إلى محللين. وأضافت **روديسكو** كيف انه مع نهاية القرن العشرين أصبح العلاج النفسي قائما على الاستخدام المكثف للعقاقير. صحيح أن من شأنها القضاء على الألم ولكنها أبدا لاتشفي كافة الأوجاع النفسية.

ثم انتقلت إلى مسألة التحليل النفسي والشيوعية. وتحدثت عن سبب إلغاء الشيوعية للتحليل النفسي منذ الثلاثينيات فقالت أن أحد الأسباب تمثل في افتقاد الجماعات للحرية التي كانت تتمتع بها. فالتحليل النفسي يفترض وجود مؤسسات حرة غير تابعة للدولة. ثم إنه يفترض أيضا حرية الفرد في أن يتكلم، أي أن التحليل النفسي هو دائما رمز ديمقراطية دولة ما. الأمر الذي يعد مستحيلا في ظل بعض الأنظمة، مثل النظم الإسلامية على سبيل المثال. ولكن التحليل النفسي قد يتعرض أيضا للخطر في بلد مثل الولايات المتحدة، بسبب وجود قدر هائل من الحرية، والإيمان بان في العقاقير، وليس التحليل النفسي، شفاء تام . وقد قالها يوما **لاكان** في عبارة بسيطة: انه للوصول إلى **اللاوعي** الذي يمنع الإنسان من التحرر من ذاته. فعلينا أساسا أن نكون أحرارا في قول هذا! (...)

وعن العلاقة بين العلاج النفسي والتحليل النفسي يقول **ديفيد ويزبرج**: « تخلق المجتمعات وسائل دفاعية ضد ما نسميه بالأمراض العقلية. ومن أجل تلك المجتمعات كان العلاج النفسي.» ونستطيع القول أن التحليل النفسي يسير في اتجاه يكاد أن يكون معاكسا للعلاج النفسي. فهو يعتمد على تحليل النفس، ويقف إلى جانب الفرد، حتى وأن استخدم هذا التحليل في بعض الأحيان لصالح المجتمع كنموذج للتطبيع في الولايات المتحدة، وعلى الصعيد العالمي كذلك. وهذا ما حمل **لاكان** في الخمسينيات على خوض معركة تاريخية ضده. وهذا ما يجعلني أعتقد أن الصعوبات التي تواجهها الشيوعية مع التحليل النفسي لاتقف عند حد مسألة الشمولية.

وكان **لجوليا كريستيفا** رأيا في شقي الموضوع. ففي رأيها «**فرويد** فتح لنا طريقا بقوله أن المجال النفسي لايكون حيا إلا إذا انطوى على فكر ثوري، وإذا عاد لماضيه وكانت لديه القدرة على التحول. كل هذا يفترض وجود تجربة دائمة التحديث، وهي التجربة التحليلية. والعلاج النفسي، يروض الشخص الذي يعالج، وفيه محاولة لإخضاع هذا الفرد الذي يضيق به المجتمع . أما التحليل النفسي فهو شيء خلاق، وينطوي على إمكانية لإعادة الأحياء. وطبيعي أن يكون للمؤسسات العقائدية والدينية اعتراض عليه. وهذه التهديدات التي تعترض سبيل التحليل النفسي أمر واضح ومعروف. أما تلك الموجودة في المجتمعات الليبرالية سواء الأمريكية أو حتى الفرنسية التي تبدو ظاهريا ديمقراطية، فهي أقل وضوحا، فمن خلال العقاقير سوف ينسف الجسد بحيث لايعود هناك إمكانية للكلام.

لقد تمثل الخطأ الذي وقعت فيه حركات التحليل النفسي غالبا في أنها أغلقت ازدواجية افتراض **فرويد** وتركيبه. فهو لاينفي الجانب البيولوجي، ولكنه في الوقت ذاته يؤكد أن الجوهر الأعلى للإنسان إنما يمر من خلال

اللغة. وقد أنكر البعض الجانب البيولوجي ليكتفي بما اسماه لاكان بالمزايدة باللغة. لقد تعاملت مع مرضى مصابين بانهيار عصبي، وأعلم أن هناك بعض الحالات الحرجة التي تتطلب علاجًا بعقاقير خاصة بالأعصاب أو حتى بالكهرباء. ولكن حتى إن أراحت هذه الأشياء إلا انها لاتعالج الأسباب. وأضيف أن اللغة ايضا بصفة عامة ليست وحدها كافية. علينا أن نبحث لنجد لغة تمس المشاعر . فالفعل التحليلي هو بحق حكاية عشق، تقوم على كلام حقيقي ونقل للمشاعر وهذا ما لن تفعله أى معالجة نفسية. (...)

حول سؤال وجه **لكريستيفا** بشأن العقاقير والعلاج بالصدمات الكهربائية أجابت: «لدى بعض المرضى الذين أجرى معهم تحليلا نفسيا، وهم يتلقون كذلك علاجا نفسيا وصدمات كهربائية. ذات يوم، وصل أحد العمال إلى المستشفى إثر إصابته بصدمة عصبية إثر حالة وفاة كان شبه مشلول لايقوى على الحراك أو الكلام، فكيف نجرى معه تحليلا نفسيا. حتى العقاقير ما كانت لتأتي بنتيجة في مثل حالته. وبالتالي لم يكن هناك حل سوى الصدمات الكهربائية. ولاأقول هذا لتعميم استخدامها، وإنما لكي أوضح أنه إجراء لاسبيل في بعض الأحيان لتجنبه. لذا علينا ببحث هذه النوعية من العلاج لمعرفة إلى أى حد يمكن أن يطبق. وقد يكون من المجدى ايضا أن نبحث مسألة تدهور مستوى إعداد المعالجين النفسيين للتحليل النفسي، فقلما يلجأون إليه. وفي كل الأحوال علينا أن نعلم أن الصدمات الكهربائية لاتعني أن المشكلة قد وجدت حلا، بل من هنا يبدأ دور المحلل النفسي. لأن كل ما فعلناه حتى هذا الحين هو أننا أرحنا المريض وأخرجناه من حالة الشلل، ولكننا لم نُزل الأسباب التي أدت إلى هذه الحالة. وللأسف أن ما نفعله حاليا هو ما يجب أن يتبع حالات الصدمات الكهربائية.

وحول سؤال عن مفهوم اللاوعي، اجابت بأنه مفهوم في حالة تطور دائم ، وأنه أبدا لم يكن شيئا مفروغا منه» يعد مجال التحليل النفسي شديد التنوع والحيوية. فهناك على سبيل المثال محاولات للتفكير فيما يسبق الجانب النفسي وإدخال كل ما يتعلق بالناحية البيولوجية في اللاوعي، ودراسة الجوانب التاريخية للمظاهر السياسية. إذ لم يقف الباحثون عند مفهوم اللاوعي في عام ١٩٠٠.

واختتمت حديثها ببعض الكلمات حول ثورة مسيرة التحليل النفسي وثورة الشيوعية «كنت ضمن من خاضوا في شبابهم الحركات الشيوعية ثم ابتعدت عنها. وأعتقد أننا في سبيلنا إلى إغلاق موضوع زوال نفوذ الشيوعية. وتعرفون مثلما أعرف أن هناك الف سبب لهذا. أعتقد أننا كمحللين ننتمي إلى التفكير السلبي، وهو أحد الجوانب الجيدة لحضارتنا لاسيما إذا تأملنا تاريخنا وتاريخ أوروبا بصفة عامة. وأقصد بالتفكير السلبي التساؤل والقلق والاعتراض والثورة وهذا معناه الا نكتفي بالقيم والإجابات المكتسبة. وهو تقليد يرجع لأفلاطون الذي يرى أن هناك وجودًا وأننا نستطيع أن نبحث فيه. مما يتيح الفرصة لوجود حوار. كثيرا ما يقولون إن المحللين ليسوا سوى صورة علمانية للكاثوليك، وعلى أية حال، في المسيرة التي تقود الإنسان إلى التحليل لابد من طرح تساؤلات.

جوليا كريستيفا
لاتجعلوا ثوراتكم مؤسسات

هذا حوار مع مفكرة لايمكن فصلها عن كونها امرأة، وأم، وعالمة فى السيميوطيقا والتحليل النفسى، وروائية ، ومعلمة، وفيلسوفة. إنه نقد عميق لمجتمع العرض، وللفكر الذى تحول إلى مجموعة حسابات.

ـ يندرج كتابك «الثورة الحميمة» فى إطار مجموعة اعمال عن السلطة وحدود التحليل النفسى. والشىء الذى تؤكدينه هو أن «الثورة» هى التى تحمل اليوم معنى، وليس المستقبل. وبدونها لن يبقى لنا سوى نظام المؤسسات الذى يحمل فى طياته الخضوع والاستسلام.

ـ يقينى ككاتبة ومحللة نفسية، أن هناك ثقافات قادرة على الثورة وأخرى غير قادرة عليها. فإذا وضعنا الثورة معياراً ـ وبخلاف الفارق بين اليمين واليسار ـ لأمكننا أن نميز وجود نوع من الفكر والسلوك لايستسلم للمظاهر، بل يسعى لايجاد بعض الإجابات من خلالها، ويحاول أن يغير من مسارها، وهذا هو ما اسميه «الثورة» بمعناها الاصلى، الذى يقترب من المعنى الذى استخدمه الكاتب الفرنسى بروست. ومن هنا اكتب كلمة «ثورة» Ré - Volution فى جزئين لأبرز معنى العودة والانتقال والتساؤل الدائم. إنه خطاب يعيد النظر فى المظاهر والمعايير، الأمر الذى أعتبره مميزا للفكر اليسارى، وأقرب إلى الواقع. وهناك خطاب اخر، لايسعى إلى طرح مثل هذه التساؤلات، ولايحسب حساب لهذه العودة، وهو فى تقديرى مضاد لكلمة ثقافة وفكر وسياسة. فهذه الكلمات أن لم تحمل بذور الثورة بين طياتها، وإن لم تبعث على التساؤل، فلن يكون لها وجود أو معنى.

ـ حينما تقولين أن البعد الزمنى للثورة بعد مركب فهل تعنين بهذا انها تندرج فى إطار التصاعد الخطى للزمن ولكنها مع ذلك تبدأ بكسره؟

ـ بالفعل. فنحن جزء من هذه الحكاية ونقع فى إطارها، وهناك مدة زمنية لها. هذه المدة تدفعنا كى «نحسب» الأمور بصورة تجعلنا نظل بداخلها. وهكذا نتقبل القيم ونبنى أسلوب تفكير موائم. ولكننا فى الوقت نفسه، إن لم نكسر هذا الزمن العادى، بحيث ندع الفرصة لظهور العلامات التى تأتى من بعده، فسنظل على سطح الظواهر. فبعيدا عن سطوة الصورة الحالية لهذا الوقت «الخارج عن الزمن» علينا أن نعيد التفكير فيه من خلال الأدب والفلسفة والسياسة. وحينما يستشعر معاصرونا أن هذا البعد مفقود فى خطاب المشتغل بالسياسة رجلاً كان ام امرأة، فلن يشعروا بمصداقية ما يقوله.

ـ فهل هذا يعنى، قياسا بقول هاملت، إن «الزمن خرج عن طوره»؟

ـ هذا صحيح. ومن المهم أن ندخل فى هذا الإطار الخارج عن الزمن، الذى أبرزه فرويد حينما قال أن «اللاوعى يجهل الزمن»، اى أنه «لازمنى» على حد قول زيتلوس. وهناك بالفعل ثلاثة أشخاص من أكبر عقليات

القرن العشرين تناولوا مسألة الزمن كل بطريقته، وهم **فرويد وبرجسون وهيدجر**. فقد اصطدم ثلاثتهم بالزمنية ، وبضرورة كسرها وخرق هذا التصاعد الخطي المكون مما هو قبل واثناء وبعد. فبالنسبة **لفرويد**، انصب تفكيره على هذا الوقت الواقع «خارج الزمن» وهو وقت لغزي. وبالنسبة **لبرجسون** فقد ركز على مسألة الزمنية، أما **هيدجر** فكانت مرحلة القلق ثم الصفاء والاطمئنان. وكان **فرويد** قاطعا بشأن التأكيد على أن هذا الوقت الواقع «خارج الزمن» ليس مجرد شطحة من الشطحات، وإنما هو مرتبط بغريزة الموت.

وإننا لنتساءل حول مدى تأثر **فرويد** بالتجربة المريرة للشعب اليهودي والهولوكوست، وإذا كانت هي التي قادته للربط بين «ما هو خارج الزمن» والموت، أم أن انغماسه في دراسة الحياة النفسية هي التي قادته للقول بأن حدود المجال النفسي والبيولوجي تتمثل في غريزتي الحب والموت. والمؤكد على أية حال هو أن القطيعة التي يحدثها «الخروج عن الزمن» ومروره، هي أمر لاغنى عنه بالنسبة للثورة، أي لمواجهة المحظورات والأوضاع القائمة النمطية التي لا تتغير، والهدف في النهاية هو أن نكون أفرادا يفكرون وكائنات مستقلة خلاقة. وحتى يتسنى لنا فهم كل هذا، فمن الضروري أن نخرج كلمة الثورة من مضمونها السياسي الخالص الذي فرض نفسه منذ قيام الثورة الفرنسية، والذي تأكد مع قيام الثورة الروسية، والذي بمقتضاه تكون الثورة مجرد اعتراض على المعايير الاجتماعية القديمة، كي تحل محلها معايير جديدة.

- فهل هذا يعني استحالة أن نظل ثوريين مع انتمائنا لمعايير سواء ماضية أم جديدة؟

- هذا هو ما يحدث في أغلب الأحيان، فقد تحولت لحظات الرفض وانقلبت إلى أوضاع راهنة جديدة بعد أن شكل «الثوريون» تصورا جديدا بالقياس للقدامى، وبعد أن اختفى التساؤل بشأن الأشياء. ولهذا أطالب بضرورة العودة لاستخدام التحليل والكتابة عند التفكير في المجال الاجتماعي، ففي ظل هذه التجارب تكون الثورة الحميمة هي المنطق الأعمق والأفضل. لقد استخدم **فرويد** كلمة «الثورة» حينما تحدث عن عقد أوديب. وإننا لننسى دوما أن هذه العقدة قد سفه من شأنها بسبب استخدام معايير سابقة في دراستها، بينما هي موضوع ثوري يتمثل في الرغبة في إتيان الأم، وقتل الأب. إنها ثورة ضد قانون الأب الذي يفرض حرمة هذا الزنا وضد الخضوع للسلطة الأبوية، وهي لازمة ضرورية، كما يقول **فرويد**، تمكن الفرد ببساطة من أن يفكر ويبتكر. وهذا هو أول ما تنساه مجتمعات التحليل النفسي حينما تغرق في المعيارية وتنسى ارتباطها الأصلي بالحرية.

وردا على المحلل النفسي السويسري **لودفيج بيسفنجر** الذي كان يبحث في مسألة «الاعتلال العقلي والوجود» قال **فرويد**: «كل هذا مثير للاهتمام، ولكن ما يجعلني أنا ثوريا هو أنني أبدأ من أدنى مستوى، بداية بكل ماهو مكبوت ومختبئ في اللاوعي، ومرورا بكل ما يخص الغرائز، وليس كامنا في علياء النظريات الفلسفية. فهو موجود في الضعة التي اسميتها في آخر أعمالي الدناءة، وهو موجود في استحالة أن نجعل شيئا ما موضوعيا، وفي انكسارات شروخ الوجود..». هذا الفكر هو نفس ما تقودنا إليه التجربة الجمالية عند **بارت**، وبصفة خاصة عند **أراجون** الذي اتخذ منه في حياتي مثالا ونموذجا للكاتب المتمرد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- قلت إن «الصفح» هو ما يربط الثورة بالزمن، فهو الذى يجعل للمعنى معنى، ويفتح المجال لشيء من شأنه تحويل الألم والموت إلى حكاية حياة، من أجل حياة جديدة. وتسمين هذه التجربة بأنها «شفاء دائم». فهل النسيان ضرورى للحياة؟

- بدأت هذا التفكير عن الصفح حينما قرأت **ديستوفسكى** الذى جعل من القدر الإنسانى رحلة الم ومعاناة ضخمة. ولكن كيف لنا أن نصفح عن هذه المعاناة؟ حينما كتب **ديستوفسكى** عن الجريمة وتحدث عنها وعن الألم والتخلف الم يكن بهذا يتحملها بل ويتجاوز ليصل من خلال هذه التجربة إلى الجمال؟ لقد فعل هذا حتى انقلبت هذه المشاعر غير المحتملة إلى مشاعر تعاطف وحب.

لقد أوضحت الكاتبة «حنا أرنت» فى كتاب «قدر الإنسان الحديث» أن مفهوم الصفح فى اليهودية قد تأكد من خلال المسيحية، وأكدت كثيرا على «لازمنية الصفح» التى تخرجنا من التاريخ الذى هو مجال عدم الغفران، ولكنها تدعونا أيضا إلى تغيير تشابك التاريخ المحتوم.. فى تقديرى أن ثقافة الغيرية تتمثل فى الإنصات لضعف الآخر لنتيح له الوصول إلى المعنى، وبالتالى إلى كرامته.

وحتى نعود لنتحدث عن نماذج **ديستوفسكى**، نجد أننا إذا حاولنا ملاحظة الدوافع اللاشعورية وراء الجريمة والمعاناة والاختلال العقلى، وإذا حاولنا فهمها وتأويلها، سيبدو لنا الصفح حينئذ من منظور التحليل النفسى الذى أمنحه لها كعطية من المعنى لكل ما يخفى عن الشخص ويقوده للإتيان بفعال شنعاء.

لقد سعيت لتعميق فكرة معرفة إذا كان فى الصفح شفاء، وأنا من بين المحللين النفسيين الذين يعتقدون أن التحليل النفسى ليس شفاء فى حد ذاته، وإنما هو أساسا نوع من البحث عن الحقائق الذاتية وطبيعة العلاقات التى تربط بين الشخص والآخر. ومع هذا، فمداواة المعاناة هى جزء لايتجزأ من التحليل النفسى وهذا ما يجعله مرتبطا بالعلاج. ولكن إن كان ثمة علاج فلأن للكلمة سطوة تربطها بأسباب الألم الموجودة فى اللاوعى. فكل كلمة تحمل بخلاف محتوى المضمون الظاهر عواطف وغرائز تتمثل من خلال الصوت والنبرة والصور البلاغية والعناصر الأسلوبية المستخدمة. فهل تتواطأ هذه العناصر وتتداخل مع الرغبات غير الواعية التى تؤدى فى بعض الأحيان إلى الجريمة والمعاناة والاختلال العقلى؟ أن كيمياء الكلمة المنطوقة، كما كان يقول رامبو والسرياليون، تجعلنا نفكر فى كافة ما يقدمه لنا التحليل النفسى. ولاتعد الحياة النفسية مجرد بناء متراص أو شيء عضوى، كما يحاول البعض هذه الأيام أن يجعلنا نعتقد ؛ بالتأكيد على أن الجينات الوراثية هى فقط ما يحدد خصائص الإنسان. ولكننا فى الغالب منخدعون برؤية للإنسان مرتبطة بمجتمع العرض والتقنيات، والتى تجعل منه مجرد تابع للصورة أو للحسابات الاقتصادية، وتحول المجتمع إلى مجتمع مادى لايلبى إلا احتياجات الطبيعة. علينا بتجنب هذا التعقيد الذى أجده غير متجانس والحياة النفسية، من خلال التحليل النفسى الذى يعد حاليا الفرع الوحيد الذى يطالب بهذا، ومن خلال اللغة التى تأخذ على عاتقها قيادة المريض.

ARCHIVE

وحينما أتحدث عن الثورة، فهذا يعني مشوارا من الممكن أن يقودنا إلى تجانس التجربة النفسية. ويمتد مفهوم الثورة بجذوره بعمق في الفلسفة. ففي مذكراته، ربط القديس اوغسطين الذاكرة بالقول بالحقيقة. فالتذكر ثم قول ما نتذكره يقودنا إلى الحقيقة. ومن هنا جاءت «الاعترافات» التي سجلها وتأملاته حول اللغة والصور. إن صلاة المؤمن نوع من العودة للماضي ومن نفس المنطلق، لانستطيع أن نقترب من المناطق الحميمة الا بالعودة إلى الوراء اى بإعادة القول. ولا أقول إن التحليل النفسي هو مجرد اعتراف. فالاعتراف يكون للآخر الذي هو أكبر، وهو لايجيب وإنما يسعى لإعطاء شعور بالتصالح. أما التحليل النفسي فيبين لنا أن كل هذا محض خيالات. بل ويكشف أنه لاسبيل لتصالح الإنسان، وأن في هذا بالتحديد متعته. ومن هنا نفهم لماذا يخشى التحليل النفسي كل من يتمسكون بالتوحد والتوازن . ولكن هذا ايضا يقودنا لمشكلات عظيمة قد لانجد لها حلا خاصة فيما يتعلق بالأخلاق.

- وما علاقة هذه «الثورة الحميمة» بدراسة نماذج مثل سارتر وبارت وآراجون؟

- لاأستطيع أن أدلل على ما أقول إلا بتحليلي لبعض التجارب التي أعرفها، والتي كانت أقرب إلى نفسي من تجارب أخرى. ولعل التاريخ المعاصر، وليس فقط الأدب، يثبت لنا أن مسألة التصالح مع النفس أمر وقتي، وأن الإنسان فطر على الصراع بشكل مذهل، وأن الثورة هي الشيء الدائم، وأن التوحد شيء زائل وعارض . ويشهد التاريخ الحديث بصورة لم يسبق لها مثيل أن الإنسان لايستطيع أساسا أن يتصالح سواء مع نفسه أو مع الآخرين، بل ويجد متعة في هذا. ويقيني أننا نستطيع أن نجعل من هذه المتعة نقطة انطلاق للبحث عن الحقيقة في مواجهة هذا الميل للاكتفاء ببعض الأشياء المستقرة التي تتحول مع الوقت لمعايير وعقائد. علينا إذن أن نراهن على هذه الطبيعة الصراعية، وعلى هذا الاستمتاع بالصراع. وهناك بالفعل بعض الفلاسفة والكتاب المعاصرين، كل حاول بطريقته وبصورة متكاملة الا يحيد عن الثورة. ومن بين هؤلاء **اراجون وبارت وسارتر**. بل إنهم قد يجعلوننا نعيد التفكير في مقدمات ومآزق وثورات أخرى. وما يجذبني في اليسار وفي الشيوعية بصفة خاصة، هي لحظات ما بكل ما فيها من متاهة وأخطاء، فهي التي تبين هذه الحقيقة المتمثلة في ثورة الإنسان، ومهما كانت طبيعة هذه اللحظات يظل في ظهورها نوع من التجانس الظاهر والمواسة. فالأمر يتعلق بتأكيد الذات وكل ما هو خارج عن نطاق الزمن الثائر الذي يذكرنا بالتجربة الصوفية واهتمامها باللاوعي.

وفي اعتقادي الشخصي أن هذه الحميمية هي قوة المقاومة الأساسية في مواجهة مجتمع العرض والأفكار المحسوبة. وقد تكون آخر مقاومة متاحة لنا، ولهذا أطلقت اسم «الثورة الحميمة» على الجزء الثاني من هذا العمل، عن السلطة وحدود التحليل النفسي. والشيء الحميم هو عمق الدخيلة، فهل هي الروح بالنسبة للعقل؟ أم هي الإمكانية المتاحة للفكر في التفكير في ذاته، أو بمعنى آخر هي إمكانية الاستبطان؟ أهو اللاوعي الذي يعد طبقة أكثر عمقا؟ هل هو ما يسميه بعض المحللين النفسيين حاليا «القبل - نفسي»، أي ما هو أعمق من اللاوعي ويقع

على تخوم الـ «بيولوجي». هناك تجربتان يمكن أن تتيحا لنا الوصول إلى هذه الحميمية وهما التجربة التحليلية والفن الحديث. ولا أحد ينكر أو يتجاهل فشلهما في بعض الأحيان، ولكن هذا لا يمنع كونهما الوحيدتين القادرتين على الإبقاء على الجانب الفيزيائي، بتعدديتهما ولانهائيتهما وخطورتهما ومخاطرهما. أليس هذا هو ثراء الحميمية؟ ولن لايكتفون بالمظاهر الخادعة، فلا سبيل أمامهم إلا بفتح هذا المجال.

جوليا كريستيفا
معنى- ولا معنى- الثورة

جوليا **كريستيفا**، روائية ومحللة نفسية، تنتمي للسلك الجامعي. كل الأسئلة التي تلح على هذه المرأة الاستثنائية تستمد جذورها من استجواب مستمر للذات وللآخرين. ظهر لها مؤخرا كتاب هام له دلالته حول السلطة وحدود التحليل النفسي تحت عنوان «معنى ولامعنى الثورة»، كما صدرت لها رواية تحمل الجديد في عالم القصص البوليسية تحت عنوان «امتلاك».

هي بلغارية الأصل، وابنة رجل متدين، ولكنهما أبدا لم يكونا على وفاق. فقد بدأت **جوليا** منذ نعومة أظافرها تتمرد على العقيدة الشيوعية السائدة بالمدرسة وعلى تدين الأب بالمنزل. وبهذا، بدأ مبكرا عهدها بتجربة الثورة، فكانت ثورة سياسية ثقافية دينية نفسية. وفي ظل هذا المناخ، نما حبها للآداب الفرنسية، لاسيما تلك التي تنتمي لعصر التنوير، وهي ترفض حتى اليوم التشكيك في الفكر الثوري الذي كان وراءه. ولم يكن الأمر بالنسبة لها فقط مجرد تداول لأفكار ثورة ١٧٨٩، وإنما حمل إليها القرن الثامن عشر افكارا جديدة. وقد آن الأوان لتعيد صياغتها بصورة عصرية.

في الستينيات، حصلت **كريستيفا** على منحة دراسية في باريس، فبلغتها وكل زادها حقيبة ملابس وخمسة دولارات. وقد وضعت الصدف بين يديها عدد من مجلة «تل كل»، وجعلتها تلتقي بالكاتب الفرنسي **فيليب سوليرس**، ومنذ ذلك الحين، أي منذ اكثر من ثلاثين عاما، وهي الصديقة والرفيقة لهذا الرجل.

داومت **كريستيفا** على حضور المحاضرات التي كان يلقيها **رولان بارت** في الدراسات العليا. وسرعان ما أدركت، أنه من الصعب تناول موضوع تفكيك البنية الروائية دونما التطرق إلى نشأة هذا الفكر. فما كان منها إلا أن غيرت موضوع رسالتها من «الرواية الجديدة» إلى نشأة هذا النوع الأدبي. وكان وراء

اتجاهها للتحليل النفسي بعض الخلافات مع مشرف رسالتها **لوسيان چولدمان** الذى كان يعتبر الاهتمام بالجنس اكثر من «البطن» امر يعيب الاحتياجات الأولية وصراع الطبقات. وقد ناقشت **چوليا كريستيفا** رسالتها عام ١٩٦٨. ثم بدأت من خلال رسالة دكتوراه الدولة تستكشف حدود اللغة الشعرية وتعليم اللغة للاطفال، وتدميرها فى حالة اختلال الوظائف العقلية.

وفى السبعينيات، بدأت تخوض تجربة جديدة لدراسة حدود اللغة من خلال خضوعها ذاتها للتحليل النفسي. وقد اعتقدت حينئذ أن دوافعها عقلانية بحتة. ولكنها فى الواقع تقول:

«لا احد يذهب إلى محلل نفسي من فرط السعادة. فسرعان ما تنكأ الجراح».

واليوم، اصبحت استاذة جامعية، ومحللة نفسية وروائية. صدر لها فى صيف ١٩٩٦ رواية «استلاك»، وهى قصة بوليسية تقوم على بحث مصير الأمومة فى عالم أصبحت تعمه الفوضى، وعن معنى ولامعنى الثورة، واهمية مواءمة هذا المفهوم مع العصر.

وفى سبتمبر ١٩٩٦، وفى حضور جمع من الناس، قامت بطرح هذا السؤال الذى حفزنا جميعا على التفكير، فقالت : «ما الذى حدث فى فرنسا؟ فحول الجدل الكبير الذى جاء على لسان هاملت من «اكون أو لااكون » إلى «انتمى أو لا أنتمى». فهل أصبح سؤال «من أكون؟ مجرد سؤال عن الانتماء؟

من ناحية اخرى، ترى **كريستيفا** ان السعادة ما هى إلا حداد على التعاسة، واننا لا نؤمن بحثا عنها إلا انطلاقا من خبرة عميقة بتعاسة، كلنا منغمسين فيها. وهى تؤكد أن الثورة ولاشيء غيرها هى التى تمنحنا السعادة.

- فى فترة من حياتك، فتنت بفكر ماوتسى تونج ينسب إليه مبدأ انه عندما يثور الإنسان، فهو محق فى ثورته. الا نستطيع القول بصورة ما، انه المبدأ نفسه الذى قاد حياتك بل واعمالك ايضا؟

- لقد قال **ماوتسى تونج** الكثير، وقد حاولت قراءته بكل ما ينطوى عليه فكره من تعقيد، وهو امر تطلب منى انغماسًا شديدًا فى الفكر الصينى، فالتحقت بفصل لتعلم اللغة الصينية حتى حصلت على الليسانس، وهو قدر غير واف على الإطلاق، ولكنه وجهنى إلى نمط مختلف من انماط الفكر. لقد وجدت فى التجربة الصينية شيوعية قومية من شأنها تمهيد الطريق إلى اشكال جديدة من الثورة، لاسيما ضد العقائدية الستالينية. ومن هذا المنظور، نجد أن بعض عبارات **ماو تسى تونج**، وإن بدت فى غاية السذاجة، إلا انها تكشف لنا عن حكمة مستمدة من الأولين ومن هذه العبارات اذكر: «من خطأ لخطأ نمضى حتى النصر» و«لنعتمد فقط على قوانا». كثيرا ما أردد هاتين العبارتين، لاسيما حينما أتحدث عن تجربة الزواج. فالخبرة الإنسانية تحمل بالفعل بالنسبة لى فى جوهرها معنى الثورة، سواء تعلق الأمر بالحياة السياسية أو بالحياة الخاصة.

والحقيقة أن القلق النفسى ملازم للقلق السياسى. وقد استطعنا أن نرى فى ظل التاريخ الحديث كيف تتقاطع دروب التحليل النفسى مع دروب الأفراد الأحرار. هؤلاء الأفراد هم اشخاص ثوريون منهم من لهم ميول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شيوعية. إنهم يخوضون تجربة تحليلية دون الخضوع لانحيازات سياسية، كالحرب الضروس التي شنها أتباع ستالين على التحليل النفسي. وعموما، لنر من يخشى اليوم التحليل النفسي؟ إنها الأنظمة العقائدية الأصولية، وكذلك جميع المحافظين الراغبين في الحفاظ على امتيازاتهم، لأنهم لايودون أن يعرفوا شيئًا أو يغيروا شيئا. وفي المقابل، نجد التحليل النفسي في حقيقته وكما أتصوره، صورة قصوى من صور هذه الثورة والتي بدونها لاتصبح إلا أمواتا على قيد الحياة.

- كتابك «امتلاك» الصادر عن دار نشر فايار هو رواية بوليسية تبدأ باكتشاف جثة لامرأة فصلت رأسها عن جسدها في سنتا بربارة. وقد كانت المرحومة تصف رأسها مازحة بأنها «عضو جنسي» نظرا «للمتعة العقلية» التي يمنحها لها عملها كمترجمة، وللشقاء الشديد الذي كان يسببه لها الغثيان». وكان ابنها جيري يستأثر بكل عواطف الأمومة الكامنة بداخلها. وهنا يبدأ تحقيق رمزي يبين كيف يمكن للألم المصاحب للإحساس بالأنوثة والأمومة أن يفضي إلى الموت. ألا يوجد في صورة جميع بطلات هذه الرواية الخيالية صدى لصورتك أنت، تارة تكونين الضحية ، ثم الجلادة تارة أخرى؟ بل إنك مراقبة وفاعلة في الأحداث في آن؟

- هذا صحيح . ويقودني سؤالك هذا إلى تحديد الطريق الذي أوصلني لكتابة الروايات. والحقيقة أنني مدينة بهذا للتحليل النفسي وللأمومة. لقد تعلمت اللغة الفرنسية منذ الحضانة ببلغاريا. وحينما شرعت في دراسة التحليل في فرنسا اقتربت من كل ما هو حميم وشائع في هذه اللغة. وبدأت أخرج من نطاق الكلمات كمفاهيم، إلى نطاق الكلمات كأحاسيس. وحينما رزقت بطفل، قربني هذا من تعبير اللغة عن الحواس. كان فرويد يقول أن التحليل يهتم بالأشياء الصغير، أو بـ «قلامات الأظافر». كلمات بسيطة متغضنة لاتحمل معنى، ولكننا نحملها معاني نبيلة حينما نسمعها ، لأننا نسمع فيها مأسي، ولحظات من السعادة. وهي طريقة تعيش بها اللغة. وهي التي قادتني إلى الرواية.

إن تجربة كتابة الروايات الخيالية تتيح بالفعل للكاتب أن يشغل عدة مواقع في آن وهذا ما حدث لي من قبل حينما كتبت «العجوز والذئاب»، وفيها حاولت أن أحكي عن مصرع أبي الذي اغتيل في أحد مستشفيات بلغاريا. لقد قدمته كرجل بسيط يثور مثل الذئاب. لأنه كان يرى الرجال من حوله يفقدون صفة الآدمية، ويتحولون إلى حيوانات. وبالتالي، سعيت كقاصة إلى وضع نفسي مكان هذا الرجل، وأن أعيش حياته وأرى ما يراه من وجهة نظره، وأن أخرج بالتالي من ذاتي.

وفي رواية «امتلاك » كنت هذه الصحفية التي تقود تحقيقات الشرطة لتصل بها إلى قلب هذه السيدة. كنت أكثر من شخصية في آن ، أولا المترجمة جلوريا التي تساعد على اكتشاف غرابة شخصيتنا، وتدعونا لنتساءل بشأن الآخرين الذين لافارق لديهم بين اختيار الابتعاد أو الاندماج.

علينا ألا نقنع فقط بتحليل الهوية المتمردة ومسألة السلطة عند محلل نفسي، وإنما يتعين أن نتحدث عنها

من خلال جماعة، واضعين هذه الجماعة ذاتها محل تساؤل دائم. وهذا يتطلب قدرا كبيرا من حسن التصرف ومن صفاء ووضوح الرؤية، ومن التسامح أيضا. فهل هناك حزب سياسي على مستوى هذه المتطلبات؟

- في كتاب «معنى ولامعنى الثورة» وهو جزء من سلسلة تتناول السلطة وحدود التحليل النفسي، تناولت ثلاثة نماذج، وتساءلت: من منهم يشعر بالخوف؟ فاخذت مثال اراجون الذي تمزج كتاباته الشعرية المتعة الجنسية بالاستمتاع باللغة، وسارتر الذي يرفع من شان السياسة فيجعلها تصل إلى حد تغيير الإنسان، ورولان بارت الذي علمنا كيف نخرج من جعبتنا اشياء كثيرة لم يقلها احد قبلنا من خلال الظواهر والرسائل والصور. ولعل ابتكارية هذه النماذج تكمن من وجهة نظرك في ثورتها على مفهوم محدود للهوية. فهل لك ان تدلينا على معنى ولامعنى هذه الثورة؟

- لقد كان لأراجون وسارتر وبارت مشاكل مع ابائهم، ولعل هذا هو ما سهل عليهم هذه الثورة وإن استثمروها في مجالات مختلفة! الحزب للأول، والفلسفة للثاني والأدب للثالث. وعوضا عن هذا، صنع ثلاثتهم اعمالا غير عادية تحمل العديد من التساؤلات وتسعى لقلب المفاهيم السائدة. وإننا لانحسب جيدا خطورة مثل هذه التجارب على الهوية. فقد نحتاج للتشبث بمثل أعلى، أو بسلطة تعوضنا عن مكانة الأب. وقد حاولت أن أبحث أيضا عن نفس الدور الأبوي في كتاب «معنى - ولامعنى - الثورة».

قد يعتقد كثير منا أنه وجد مخرجا لهذا الحاضر المتأزم بانضمامه «لهوية» ما، حبذا لو كانت أصولية شديدة ، تعطي حلولا مكثفة وجماعية لتساؤلات شخصية. ولكن ، علينا أولا أن نقر بمشروعية التساؤل حول «الهوية» والا نمتنع عن التساؤل بشأن «الانتماء» وأن يتساءل عن شأن انتمائه بالتحليل النفسي، أقول: «لو لم ينتم لشيء ما، فماذا سيفعل؟ هذا هو التساؤل الذي يمكن لأي عضو من أعضاء الحزب الشيوعي أن يتساءله دون أن يكف عن الانتماء للحزب. فإذا تساءل عضو الحزب بهذا السؤال، فسوف يعود إلى حريته، حرية وجوده، ولسوف تصبح الروابط المؤسسة لمجموعته بالتالي روابط حرة.

رواية السيرة الذاتية

نوال السعداوى

١ ـ البدايات :

منذ علمتنى أمى الحروف عرفت تكوين كلمة ذات معنى فى اسمى، بدأت اكتبها كل يوم، أربعة حروف متشابكة «نوال»، أحببت شكل الاسم ومعناه النوال أو العطاء، ارتبط بى أصبح جزءاً منى، عرفت اسم أمى «زينب» كتبته إلى جوار اسمى فوق كراستى الصغيرة، أحببت شكل الاسمين معا ومعناهما كما أحببت نفسى وأمى. أكبر حب فى حياتى منذ ولدت كان لنفسى ولأمى، بعد ذلك يأتى الآخرون، منهم أبى، شطب على اسم أمى، وضع اسمه إلى جوار اسمى، ثم وضع اسم أبيه «السعداوى»، رجل مات قبل أن أولد.

ودار فى عقلى السؤال لماذا يشطب أبى اسم أمى؟ ولدتنى أرضعتنى علمتنى الكتابة ترعانى كل يوم؟! يضع مكانه اسم رجل غريب لم أره فى حياتى مات قبل أن أولد؟ كرهت اسم الرجل «السعداوى» يلغى اسم أمى من الوجود، سألت أبى عن السبب فقال لى إنها إرادة الله.

كلمة «الله» سمعتها لأول مرة فى حياتى من أبى، عرفت أنه يسكن السماء، هو المسئول عن شطب اسم أمى، لم يكن لى أن أحب من يشطب أمى واسمها زينب، أحببتها باسمها، جسمها، شكلها، أصابعها الحانية الدافئة تداعب وجهى كشعاع الشمس، صوتها يناديني فى الصبح، كل يوم جديد تعلمنى كلمات جديدة.

كان لى أخ أكبر منى بعام واحد، كان بليدا فى المدرسة وفى البيت، لايفعل شيئا إلا اللعب والصراخ والنوم والأكل، لايرتب سريره ولايغسل صحنه، أنا أصغر منه مع ذلك أرتب له سريره وأغسل صحنه، أتفوق عليه فى واجبات المدرسة وأعمال البيت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابى كان يحبه اكثر منى، يدلله ويشترى له طيارة بزنبلك، وبسكليته. فى العيد يعطيه ضعف ما اخذ من قروش أو ملاليم، حين اسأل ابى لماذا يقول الله قال فى كتابه الكريم «البنت نصف الولد»

اصبح الله هو المسئول عن التفرقة بينى وبين أخى دون وجه حق، كما اصبح المسئول عن شطب اسم امى دون وجه حق ايضا. قال ابى أن الله هو الحق، لم افهم هذه العبارة فكتبت رسالة إلى الله اسأله، كانت اول رسالة اكتبها فى حياتى، بدأت كالآتى: يا ربى إذا كنت انت الحق فلماذا تفرق بينى وبين أخى ولماذا تفرق بين ابى وأمى؟

قالت امى ان الله لايقرأ ولا يكتب. كنت أظن انه كتب القرآن، ابى يسميه كتاب الله، لم أرسل إلى الله رسالة اخرى، اصبحت أوجه الرسائل إلى أبى، كنت اترك الصلة بينه وبين الله. كانت رسائلى إلى ابى لاتصل إليه احرقها قبل أن أرسلها، كما حرقت رسالتى الأولى إلى الله. بدأت ادرك أن الله يملك نارا حمراء تحرق جلود الناس، تتجدد الجلود بعد الحرق لتحرق مرة اخرى، يستمر الحرق إلى مالا نهاية، عرفت أن مصيرى النار لأنى اسأل الله، المفروض أن الله لايسأل عن شىء، فهو يفعل ما يشاء دون أن يحق لمخلوق أن يوجه إليه سؤالا.

قال ابى أن الله هو الخالق الكامل، جميع اعماله كاملة، خلق اجسادنا على احسن تقويم، وجاءت الداية بالموس فى ليلة مظلمة وانا فى السادسة من العمر، قطعت عضوا من جسدى قالت انه امر الله، لم استطع أن اسأل الله كيف يأمر بقطع عضو خلقه فى أجسادنا، سألت ابى فقال إن عملية الختان سنة عن رسول الله وليست فرضا لأنها لم ترد فى كتاب الله، ولم أعرف ما الفرق بين السنة والفرض، ورقدت فى الفراش أنزف بعد انصراف الداية صاحبة الموس، نزفت اكثر من أسبوعين، الألم كالنار التى تحرق بعد الموت، شفيت بعد ثلاثة أسابيع، نسيت الحادث ربع قرن من الزمان، حتى تخرجت فى كلية الطب واشتغلت طبيبة فى الريف، بدأت أرى الدايات بأمواسهن الملوثة تقطع فى أجساد البنات الأطفال، ينزف الجرح حتى الموت أو ينز الدم والصديد، يترك فى جسد كل طفلة عاهة مستديمة.

لم نتعلم فى كلية الطب شيئا عن الختان. لم تكن أعضاء المرأة الجنسية ضمن المقرر، فقط الأعضاء التناسلية والمجارى البولية، أما تلك الأعضاء التى تتعلق باللذة الجنسية او الرذيلة فهى غير موجودة فى كتب الطب الإنجليزية او العربية.

فى طفولتى المبكرة لم أعرف ما هى الرذيلة ، قال ابى أن الشيطان مسئول عنها واسمه إبليس، أصبحت أراه فى الحلم على شكل رجل يهمس فى اذنى باللذة المحرمة، التى تحولت إلى ألم يرتبط على نحو ما بالعضو المبتور بالموس فى جسدى. كنت أرى الله ايضا فى احلامى على شكل رجل يحذرنى من ابليس، لم أعرف كيف أفرق بين الله وإبليس، كلاهما اراه فى الحلم على شكل الرجل.

فى التاسعة من عمرى وقع لى حادث آخر مؤلم، نزيف دموى أصابنى من حيث لاادرى، أشد خطرة من حادث الختان، لأنه يتكرر لمدة أربعة أيام كل شهر، لاينقطع عنى إلا بعد أن يبلغ عمرى نصف قرن، ورد

ذكره في كتاب الله إنه «اذى» بمعنى النجاسة، على الرجال أن يهجروا النساء في هذه الأيام حتى يطهرن

كنت أنكمش في الركن بعيدا عن الناس أخفي الألم في ذاكرتي، لم يكن لي أن اسأل سؤالا دون أن أمس المقدس، الله في سمائه العلياء، أما إبليس فقد قرأت قصته في المدرسة. أمره الله بالسجود لآدم فرفض قصة لاعلاقة لها بالختان أو المحيض أو الآمي الجسدية والنفسية. أدركت وأنا في العاشرة من العمر أن إبليس برىء على نحو ما ، لم يصل هذا الإدراك إلى عقلي الواعي أو ذاكرتي الإرادية التي أحفظ فيها ما يرضى الله وأبي والمدرسون في المدرسة.

ومضى نصف قرن من الزمان تقريبا، كنت أزور ابنة عمتي في قريتنا، سمعت حفيدتها الطفلة تسألها عن الله وإبليس، الجدة تلسعها بالعصا الخيزران، كانت الطفلة في العاشرة من عمرها، بشرتها سمراء بلون بشرتي، عيناها السوداوان الواسعتان تتطلعان إلى السماء في حيرة ورهبة كأنما تبحثان عن موقع الله. تذكرت نفسي في مثل عمرها. الحركة نفسها والحيرة نفسها. عادت إليّ ذاكرتي المفقودة. في الخمسين من عمري لم أملك الشجاعة التي ملكتها بعد أن تجاوزت الستين من العمر. لم أكتب سير ذاتية في ذلك الوقت. ترددت طويلا في الكشف عن ذاكرتي الطفولية كتبت رواية جعلت الطفلة فيها تسأل جدتها الأسئلة التي راودتني في طفولتي، أعطيتها اسم «جنات»، لم يقدم أي ناشر في مصر على طبعها، أخذتها إلى ناشر في بيروت، وافق على نشرها بعد حذف أجزاء وتغيير عنوانها من «براءة إبليس» إلى «جنات وإبليس».

تعرضت الرواية للهجوم من بعض النقاد. قالوا أنها لاتنتمي إلى الرواية أو السيرة الذاتية أو الشعر أو النثر أو أي شيء من هذه الأجناس الأدبية المعروفة. أحد النقاد قال أنها تنتمي إلى اللا أدب أو الرذيلة.

٢) مذكرات طفلة اسمها سعاد:

في الثالثة عشر من عمري كنت تلميذة بالمدرسة الثانوية في حلوان. طلب منا أحمد أفندي مدرس اللغة العربية أن نكتب شيئا من الذاكرة في كراسة الإنشاء. كانت ذاكرتي الطفولية قد انفجرت تحت اسم المحرم، الجنس أو الدين، نسيتهما مع أحداث طفولتي بما فيها الحب الأول وأنا في العاشرة من العمر، ومفهوم الشرف يتعلق بغشاء خلقه الله في أجساد البنات فقط، لم يخلقه في أجساد الأولاد لأن الذكور ليس لهم شرف يتعلق بشيء في أجسادهم.

كتبت لأحمد أفندي في كراسة الإنشاء سيرة ذاتية لطفلة اسمها سعاد. غيرت اسمي واسم أبي وجدي السعداوي حتى لايدرك أحمد أفندي أنني أكتب عن نفسي، تفاديت المحرمات الكبيرة التي تتعلق بالرءوس الكبيرة مثل أبي والله وجدي وعمي الشيخ محمد وخالي يحيى وزكريا وغيرهم من الذكور.

إلا أن ذاكرتي اللاإرادية كانت تتسرب من بين السطور، في المساحات الخالية بين السطر والسطر، كنت أكتب على سطر وأترك سطرا خاليا يتسع لأي شيء، وقد سألت سعاد أباها سؤالا لم أسأله لأبي، وهو كيف ينفذ الله من خلال الجدران ويراها في دورة المياه؟ كانت سعاد تخجل من رفع ملابسها، تتصور أن الله

رجل يطل عليها من السقف، قال لها ابوها ان الله ليس ذكرا او انثى وهو روح بلا جسد، كان ابوها يخاطب الروح بصيغة المؤنث فيقول الروح لايعلمها أحد، وبدأت سعاد تخاطب الله بصيغة المؤنث باعتباره روحا، غضب أبوها، أمرها أن تشطب على صيغة المؤنث، مع ذلك كان يؤكد لها ان الله روح فقط يختلف عن الإنسان الذى يملك الروح والجسد، تصورت سعاد أن الإنسان يملك اكثر مما يملكه الله، لأن عنده الجسد ايضا بالإضافة إلى الروح.

كانت سعاد تحب ا لمدرسة إلا إنها تكره المدرسين والجلوس ساعات طويلة وراء التخت الخشبي، وحفظ الآيات عن ظهر قلب دون فهم شيء، وان نسيت كلمة او اخطأت فى حرف لسعها المدرس بالعصا الخيرزان، لم يكن يلسع زميلتها مختارة ابنة المأمور، كانت بليدة لاتحفظ شيئا، لكن المأمور كان عنده عساكر تضرب الناس، وأبوها لم يكن عنده عسكرى واحد.

قرأ احمد افندى مذكرات الطفلة سعاد وأعطانى صفرا فى كراسة الإنشاء، بقلمه الأحمر كتب بجوار الصفر «التلميذة فى حاجة إلى تقوية فى اللغة والدين». أخفيت الكراسة فى درج سفلى بغرفتى. كنت أخشى أن تقع فى يد أحد خاصة أبى. كان يهددنى بإخراجى من المدرسة إن لم أحصل على درجات التفوق. كانت المدرسة رغم أحمد افندى والمدرسين هى الأمل الوحيد امامى للانعتاق من عبودية المطبخ وجدران البيت الأربعة. كانت الكتابة هى حلم حياتى لم أر نفسى فى احلامى طبيبة. رأيت نفسى كاتبة او شاعرة او موسيقية.

منذ هذا الصفر الأحمر تحولت الأحلام إلى كوابيس على شكل دوائر حمراء، السنة من اللهب، وتوقفت ذاكرتى عن العمل، أحمد افندى لم يتوقف عن أن يطلب منا ان نكتب من الذاكرة فى كراسة الإنشاء. أصبحت أعتمد على مصادر اخرى غير الذاكرة، منها كتاب المطالعة الرشيدة، والكتب المقررة فى المدرسة من تاليف رجال مثل العقاد، ومكتبة ابى فى البيت، وكتاب الله الكريم وأحاديث الرسول.

لم تعد الكتابة ممتعة، لكن أحمد افندى أصبح يعطينى درجات التفوق، افرح بها وأفخر امام زميلاتى، ينقلب الفرح فى اعماقى إلى حزن غامض، كأنما فقدت شيئا غاليا، أغلى مما يتره الموس من جسد، شيء فى الراس، فى الخيال وليس بين الفخذين.

كان يمكن ان أستمر على هذه الحال لأصبح مثل اغلب النساء، امراة فاقدة الذاكرة والخيال، وربما اصبحت كاتبة تحصل على الجوائز، لقب كاتبة كبيرة، وزيرة او وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى.

إلا ان مذكرات الطفلة سعاد وقعت بالصدفة فى يد امى. كانت امى تقرا وتكتب. جذبها العنوان فقرات الكراسة كلها. حين عدت من المدرسة رأيتها ترمقنى بعينيها العسليتين يكسوهما بريق، صوتها فى اذنى له رنين الفضة: عندك موهبة يا نوال. كان ذلك فى صيف عام ١٩٤٤. مضى على هذا اليوم نصف قرن وأكثر، لكن صوت أمى يرن فى أذنى كأنما بالأمس، وصورتها امامى بلحمها ودمها داخل قميص نومها الأبيض المنقوش بالزهور، أراها فى الحلم وأعلم انها ميتة.

سمعت العبارة ذاتها من ابى بعد ان قرا كراستى، إلا ان عبارة أمى كانت الأسبق، والأعمق، والأكثر حرارة،

ذاكرتها تشبه ذاكرتي، حين ولدتها امها لم تنطلق الزغاريد، اصبح وجه ابيها كظيما، كان يريدها ذكرا تحمل اسمه واسم ابيه.

كرهت اباها وامها وجدتها وكل النسوة. لم تشأ ان تكون مثلهن راكدة في البيت. لم تحلم بالزواج او فستان الزفاف. كانت تنام وتحلم إنها تطير في السماء، تركب الخيل والطائرة. تعزف الموسيقى وتؤلف الألحان. اخرجها ابوها من المدرسة بالعصا. كانت في السادسة عشر من عمرها. زوجها لابي.عاشت حياتها ما بين المطبخ وغرفة النوم . ولدت تسعة من الأطفال ثم ماتت في ريعان الشباب ويدها في يدي، اتسعت عيناها لحظة الموت بالدهشة الطفولية كأنما عادت إليها الذاكرة فجأة.

لولا امي ربما ضاعت حياتي ما بين المطبخ وغرفة النوم. إلا إنها قرأت مذكرات الطفلة سعاد، أرادت ان تنقذ ابنتها بعد أن عجزت عن إنقاذ نفسها، وتعوض فيها احلامها المجهضة.

٣ ـ مذكرات فتاة غير عادية:

كنت في أول الشباب حين ماتت امي، مات ابي بعدها بشهور قليلة. قبل أن يموت بأيام قليلة قال لي انت مسئولة عن اختك واخواتك من بعدي. لم يقل هذه العبارة لأخي الأكبر.

اصبحت ربة اسرة كبيرة العدد، اقوم بالدورين الأب والأم، الرجل والمرأة، الإنفاق والرعاية والحنان.

بدأت في تلك الفترة من شتاء ١٩٥٩ أكتب سيرتي الذاتية تحت عنوان «مذكرات فتاة غير عادية». كنت اشتغل طبيبة جراحة في مستشفى الصدر بالجيزة، وعيادتي الطبية في ميدان الجيزة، اتحمل في البيت مسئولية لايتحملها الرجال، في المستشفى والعيادة اعالج الرجال والنساء، انقذ ارواحهم وأجسادهم من الموت، إلا أن القانون والشرع يراني نصف رجل، لا استطيع أن أدلي بشهادة المحكمة كإنسانة كاملة، ليس لي حق الولاية على اخواتي القاصرات، لايمكن لي السفر دون إذن مكتوب من زوجي، يملك حقوقا لا أملكها منها الطلاق، تعدد الزوجات، ما يسمى «قوامة الرجل» على المرأة رغم انني اتحمل مسئولية الإنفاق.

رفضت كل هذا كان معي المنطق والعدل والحق. إلا أن الشرع والدين لم يكن معي هنا اصطدمت بالمقدس. بدأت ابحث كيف نشأ هذا المقدس في التاريخ. وصلت إلى الحضارة المصرية القديمة، كانت الإلهة الأنثى رمز المعرفة والعدل والصحة، الإلهة «سخمت » نقيبة الأطباء في مصر منذ سبعة الاف عام، «معات» هي رئيسة القضاء وإلهة العدل، لايمكن للمرأة ان تكون قاضية اليوم.

في طفولتي سمعت ابي يقول الجنة تحت اقدام الأمهات، أحد النصوص المقدسة. بعد موت امي رأيتها في الحلم تعاني الوحدة والحزن في حياتها الجديدة بالجنة. كان ابي مخلصا لها طوال حياته، في الجنة تخلى عن هذا الإخلاص تركها وحيدة وانشغل بالعذروات والحوريات، يشف بياضهن من تحت الساق، له منهن اثنين وسبعين حورية، تعود الواحدة منهن عذراء، تمزق الغشاء، ليتمزق من جديد كالجلود المحروقة في النار تتجدد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان ابى رقيق الطبع فهل يتحول بعد الموت إلى آلة ذكورية شديدة القسوة والغباء لا عمل لها إلا تمزيق اغشية العذروات ؟ امى حكت لى آلامها ليلة الزفاف، هذا الألم تعرفه كل امراة فكيف تتكرر هذه المأساة كل ليلة؟

الا تكون النار افضل للنساء من الجنة ؟ وكيف تتحول امى إلى عذراء بعد أن ولدت تسعة من العيال؟!

راحت مذاكرات فتاة غير عادية إلى العدم. لم ينشرها احد فى مصر أو بيروت . لم يبق منها ضمن اوراقى القديمة إلا قصة قصيرة بعنوان «ليس لها مكان بالجنة» بقيت فى الدرج الخفى خمسة وثلاثين عاما، وافقت على نشرها إحدى المجلات الأسبوعية بمصر بعد الحذف والتعديل عام ١٩٨٩.

اما مذكرات الطفلة سعاد فلم ينشرها أحد. بقيت كامنة فى الدرج أكثر من اربعين عاما، ثم نشرتها عام ١٩٩٠ دار جمعية تضامن المراة العربية، قبل أن تغلقها الحكومة بعام واحد.

٤ ـ مذكرات طبيبة:

إنها رواية تأخذ شكل السيرة الذاتية، فيها بعض اجزاء من حياتى، واجزاء اخرى من حياة زميلاتى الطبيبات وصديقاتى، نشرت الرواية على شكل حلقات فى إحدى المجلات الأسبوعية فى مصر عام ١٩٥٩ بعد الحذف والتعديل، ثم صدرت على شكل كتاب عام ١٩٦٠، نشرته إحدى دور النشر فى مصر بعد الحذف والتعديل ايضا، خرج الكتاب كالطفل المبتور الأعضاء، او الطفلة يستأصلون بمقص الرقيب اجزاء من جسدها، لم ينشغل النقاد إلا بسؤال واحد: أهى رواية أم سيرة ذاتية؟ وسؤال آخر كان يشغلهم: ما علاقة الطب بالأدب، كيف اكتب ادبا وانا طبيبة؟

مذكرات طبيبة كتبتها بلغة مختلفة عن لغة الأدباء والأطباء لم تتدرج تحت العلم أو الفن، وانشغل بعض النقاد باللغة فحسب، هل هى ادبية أم علمية، فصلوا الكلمات عن معناها، فصلوا العلم عن الفن كما فصلوا الطب عن الأدب. وانشغل بعض النقاد بالمعنى فقط، تساءلوا ما معنى ما كتبت ولماذا يخرج عن المفاهيم الموروثة مثل إباحة المحرمات، وقد حكيت عن خادمة صغيرة فى الرابعة عشر من عمرها جاءت إلى عيادتى تطلب منى إجهاضها. لم يكن للطفلة الحامل سفاحا أن تعود إلى ابيها فى القرية فيقتلها. لقد اغتصبها فى ظلمة الليل سيدها البيه العجوز، وابنه الشاب كان يتدرب على إثبات ذكورته معها، وطردتها سيدتها خوفا من الفضيحة وحماية لرجال العائلة الكريمة، وكتبت فى مذكرات طبيبة اقول كيف لا انقذ هذه الضحية البريئة والمجتمع يطلق سراح الجانى؟ حين دخلت الطفلة إلى عيادتى تذكرت طفلة تشبهها كانت خادمة فى بيت جدى، طردتها خالتى فهيمة من البيت، اخذتها إلى القطار وعادت بدونها، لم اعرف هل قتلها ابوها أم القت نفسها فى النيل، كنت صغيرة وعجزت عن إنقاذها، وفتاة أخرى عجزت عن إنقاذها فى القرية وانا طبيبة بالوحدة الصحية عام ١٩٥٧، رأيتهم ينتشلون جثتها من النيل فى يوم رمادى اغبر، وحين جاءتنى تلك الخادمة إلى عيادتى قررت إنقاذها. كان الإجهاض ممنوعا فى القانون، وفى نقابة الأطباء نقسم عند التخرج القسم الموروث منذ ابقراط: «والا اجهض حاملا»، وطلبت تغيير القسم، إلغاء هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العبارة، واستبدالها بعبارة أخرى نقسم بها نحن الأطباء «ألا نستأصل من جسد الطفل أو الطفلة الأنثى أى جزء سليم تحت اسم الختان». ورفض أطباء النقابة طلبى بالإجماع.

كنت كأنما أمشى فى حقل من الألغام، والأطباء فى التاريخ هم ورثة الكهنة الذين آمنوا أن الماء المقدس يشفى الأمراض والازدواجية فى القوانين هى القاعدة والعدالة عمياء. فهذا الرجل الكبير الذى اغتصب الفتاة تسقط عنه التهمة ولايعاقب إن تزوجها. هكذا يكافئ القانون الرجل المغتصب بالزواج من البنت التى اغتصبها ، ويعطيه القانون الحق فى تطليقها فى أى وقت يشاء ويخرج من الجريمة بريئا طاهر الذيل، أما الفتاة فهى تروح ضحية جريمتين: الاغتصاب والزواج بالرجل الذى اعتدى عليها، ثم الخروج إلى الشارع بعد الطلاق لتمارس البغاء أو تعود إلى الخدمة بالبيوت لتعيش الاغتصاب مرة أخرى.

كانت مهنة الطب تكشف لى أمراض المجتمع، عن مآسى الناس خاصة النساء الفقيرات، وأصبح القلم كالمشرط، والطب كالأدب يسعى نحو الثورة ضد الظلم، ينشد العدل أو الحرية أو الحب أو الجمال أو الفضيلة، وكلها شىء واحد، ينسكب رغم إرادتى فوق الورق على شكل كلمات لم يألفها النقاد، والمعانى أيضا لم يألفوها، لاتتسق مع الموروث أو التراث، لاتدخل ضمن القوالب النقدية، هل هى رواية أو سيرة ذاتية؟ هل تنتمى إلى الأدب الواقعى أو غير الواقعى؟ هل هى أدب نسائى أم غير نسائى ؟ ما هى علاقة النص بالمنصوص؟ ما مرجعيات النص وما علاقة الذات بالآخر؟ هذا النوع من الأسئلة التى تشغل عقول النقاد.

٥ ـ مذكراتى فى سجن النساء

كتبت هذه السيرة الذاتية فى خريف ١٩٨١، على مدى ثلاثة اشهر قضيتها فى سجن النساء بالقناطر الخيرية. فى بلادنا يتمتع رئيس الدولة بقداسة الآلهة، لايمكن أن ينقده أحد إلا بعد موته. وكان رئيس الدولة حينئذ قد أعلن أن الحكم فى بلادنا أصبح ديمقراطيا، وأن المعارضة أصبحت شرعية والنقد مباحا. بدأت أنقد وأنشر رأيى فإذا بى داخل السجن.

تجربة السجن ضرورية للإبداع الأدبى سواء كان رواية أو سيرة ذاتية، شعرا أو نثرا، هذه الفواصل تسقط مع سقوط الفاصل بين الجسد والروح والماضى والحاضر والزمان والمكان.

كنت أخاف السجن قبل أن أدخله. نحن لانخاف السجن ولكننا نخاف المجهول. فإذا أصبح الموت معلوما ربما فقدنا خوفنا منه. تصحو الذاكرة اللاإرادية حين نتحرر من الخوف، حين نخرج من قبضة الحاضر. حين نتخلص من الشاغل من المشاغل اليومية ومشوشات العقل مثل قراءة الصحف أو متابعة خطب الرؤساء.

فى السجن شعرت بحرية الخروج من قبضة الحياة اليومية ومطالبها، لم أعد مسئولة عن شىء فى حياتى، أصبحت حياتى فى يد الآخرين، وتفرغت أنا لكتابة سيرتى الذاتية. أصبحت أعيش كأنما خارج الكون، أطل عليه من بعيد دون أن أكون جزءا منه. نحن فى حاجة إلى هذه المسافة لنرى أنفسنا والآخرين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن فى الزنزانة ورقة وقلم. كل يوم يأتينا المسئول البوليسى ويقول مهددا «الورقة والقلم أخطر من الطبنجة» إلا أننى حصلت على قلم صغير، من إحدى الفتيات السجينات فى عنبر الدعارة المجاور لنا، وحصلت على لفة من ورق التواليت من إحدى النساء القاتلات، كنت أكتب فى الليل، وفى النهار أخفى القلم والورق داخل علبة صفيح تحت الأرض. كانت الكراسى من الممنوعات، أجلس فوق قعر صفيحة مقلوبة، وأمامى قعر صفيحة أخرى مقلوبة أجعلها مكتبا. كان الليل طويلا ممدودا إلى مالا نهاية، والقلم يمشى تلقائيا على الورق، تحركه ذاكرتى اللاإرادية، عدت فى الزمان والمكان كما أشاء، فى القرية وعمرى خمس سنوات، فى المدينة وعمرى أربعين عاما، جدتى تنهض من قبرها وتمشى أمامى، أمى وأبى أيضا ينهضان من الموت ، زميلاتى فى المدرسة الثانوية وكلية الطب، الأقارب والقريبات، الزوج الأول والثانى أيضا ينهضان من العدم. لم يكن الأول راضيا عن نجاحى فى الطب، كان يغضبه أن تتفوق زوجته عليه . أما الثانى فلم يكن راضيا عن كتاباتى، وجاءنى فى يوم يقول «عليك أن تختارى أنا أو كتاباتك» وقلت «كتاباتى». موقف غريب لايعيشه الرجل الأديب، وان جاءته زوجته وقالت «أنا أو كتاباتك» تصبح الزوجة مجنونة أو شاذة فى نظر الناس، وإذا اختار الرجل الأديب كتاباته فهو إنسان طبيعى مبدع، أما المرأة الأديبة التى تختار كتاباتها فهى غير طبيعية أو شاذة، والمفروض أن تختار زوجها، فهو حياتها، لاحياة للمرأة بدون الرجل، تعيش من أجله وتموت من أجله، تخلص له فى الحياة وبعد الموت، أما الرجل فهو يعيش للأعمال الكبرى فى العلم أو الأدب، والمرأة فى حياته تشغل جزءا صغيرا من أجل الترفيه عن العمل، لايخلص لها فى حياته أو بعد موته، يندرج، عدم الإخلاص «تحت بند الرجولة والقانون والشرع.

كانت حياتى عندى أثمن من رجال العالم أجمعين، وحياتى هى أوراقى أكتبها بلغتى وقلمى وعقلى وذاكرتى، أعشق موسيقى الكلمات وعبيرها يشبه الزهور تتفتح فى الصبح، كلمة «زواج» تثير نفورى، تعيد إلى ذاكرتى رائحة المطبخ والبصل والثوم، وقال أحد النقاد عن كلماتى إنها غير طبيعية فالمفروض أن «الأنا العليا «عند المرأة ناقصة ولايشغلها الأدب أو الثقافة فى مذكرات السجن تذكرت أحداثا تاريخية هزت الوطن، مثل ثورة ١٩٥٢، والمؤتمر الوطنى للقوى الشعبية عام ١٩٦٢، وجدت نفسى جالسة مع الرجال فى القاعة الفسيحة، فوق المنصة رئيس الجمهورية من حوله رجال الدولة، انهم يبحثون عن تعريف للعامل والفلاح، وأنا فى مقعدى التفت حولى فى اندهاش، من هو الفلاح؟ السؤال يرن فى أذنى غريبا، منذ ولدت فى القرية وأنا أعرفه، الجلباب الأجرب القديم، الوجه الضامر الممصوص، اليدان المشققتان المحروقتان بالشمس، يأكل الجبن الحادق مع المخلل، يبول الدم فى البول منذ الطفولة سمعت جدتى الفلاحة تقول «البول الأحمر دليل الصحة والعافية».

كل الفلاحين كان بولهم أحمر فى مصر، لم يكن فلاح واحد ينجو من مرض البلهارسيا إلا أن السؤال كان يرن فى أذنى : من هو الفلاح ؟ الرجال فى الصفوف الأمامية يتبارون للرد أمام رئيس الدولة، فى حضوره يصبح الرجال أكثر أدبا أكثر رقة، صوتهم يصبح ناعما كأصوات النساء، وجاء دورى للكلام، كنت

اجلس فى الصفوف الخلفية ضمن الشباب الصغار المجهولين، كعب حذائى متآكل قديم، وجهوا إلى سؤالا: من هو الفلاح؟ قلت : الفلاح هو الذى بوله أحمر، وقال أحد رجال الصحافة أن مثل هذه الكلمات غير أدبية خاصة فى حضور كبار رجال الدولة، رأيته فيما بعد يركب سيارة طويلة سوداء، بين شفتيه سيجار ضخم، لقد دخل مجلس الشعب ضمن الفلاحين، أما أنا فقد دخل اسمى القائمة السوداء لم يخرج منها حتى اليوم.

فى مذكرات السجن كانت الأحداث العامة تذوب فى الأحداث الخاصة، لايمكن الفصل بين حياتى العامة وحياتى الخاصة. وهل يتغير الإنسان لمجرد خروجه من باب بيته؟! إلا أن الأحداث الخاصة كانت أكثر حميمية، فهى ترتبط بجسدى وعقلى وغرفة نومى وحياتى وموتى. إن أكبر حدث فى حياتى هو موتى ، أما موت رئيس الجمهورية فهو أقل أهمية، وقال أحد النقاد هذه كاتبة تكتب عن ذاتها وتنشغل بها عن الهموم الوطنية الكبرى، وقال ناقد آخر هذه هى الطبيعة الأنثوية، فالمرأة ذاتية أما الرجل فهو موضوعى.

لم يكن يشغلنى هذا الفاصل المصنوع بين الذات والموضوع، او الأنا والآخر، او ادب المرأة وادب الرجل أو أدب الشرق أو أدب الغرب، كنت مشغولة بالتعبير عما يجول فى خاطرى دون تفكير فى العواقب، وأكثر ما يرضينى هو أن تصلنى رسالة من قارئ أو قارئة تقول لى: قرأت مذكراتك فى السجن وتغيرت حياتى.

٦) أوراقى حياتى:

بدأت هذه السيرة الذاتية فى شتاء عام ١٩٩٣، بعد أن تجاوزت الستين عاما من العمر، وأصبحت أعيش المنفى، فى مدينة صغيرة تشبه القرية اسمها «ديرهام» على بعد أكثر من عشرة آلاف ميل من الوطن.

تجربة المنفى تشبه تجربة السجن، التحرر من قيود الزمان والمكان وسقوط كثير من الأقنعة أو المحظورات والمخاوف . أكبر خوف فى حياتنا هو الخوف من الموت. هربت من الموت بعيدا عن الوطن. لقد دخل اسمى ما سميت قائمة الموت ، وهى شىء غامض يزيد غموضا عن القائمة السوداء، إلا إننى رأيت الحراسة المسلحة أمام بيتى فى إحدى الليالى الحارة الغبراء من شهر يونيو ١٩٩٢، وبودى جارد يرافقنى أينما ذهبت، واندهشت، كيف تتحمس الحكومة لحماية حياتى ولم يجف مداد قرارها بإغلاق الجمعية التى أنشأتها ومجلتها «نون» كنت فى ذلك الوقت أكتب رواية طويلة جديدة. شبح الموت طرد الرواية من خيالى. تضاءلت أحداثها إلى جانب الحدث الذى يهدد حياتى. وهل فى حياتنا حدث أهم من موتنا؟!

ربما يكون لموتى فوائد جمة، إلا أن أهم فائدة هى إدراكى لقيمة حياتى. فالحياة مثل أى شىء فى حياتنا لاندركها إلا حين نفقدها أو نهدد بفقدانها.

أغلب الناس خاصة النساء لايقدمن على كتابة السيرة الذاتية لسبب بسيط هو عدم الإدراك لقيمة حياتهن. إن حياة الرجل أو المرأة العادية مليئة بالتجارب الثرية، إلا إننا نتربى على احتقار ذواتنا وتجاربنا. منذ الطفولة نفقد الإحساس بقيمة حياتنا، رغم أن كل حياة لها قيمتها وأصالتها وتميزها مثل البصمة وليس منها نسخة أخرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن حياة الإنسان فى بلادنا رخيصة، خاصة إذا كان فلا حا فقيرا ليس عضوا فى الطبقة الحاكمة، أما المرأة الفقيرة فإن قيمتها تهبط إلى نصف قيمة الرجل الفقير من طبقتها، وإن كانت هذه المرأة زوجته فإن قيمتها تهبط إلى الثمن حسب الميراث فى الشرع.

فى المنفى أصبحت أستاذة للإبداع الأدبى فى جامعة ديوك فى ولاية نورث كارولينا، على الشاطئ الشرقى الجنوبى للمحيط الأطلنطى بأمريكا الشمالية . وأنا لا أحب التدريس أو المدرسين ، كنت أطلب من الطلبة والطالبات أن يكتبوا عن طفولتهم، مع الكتابة تنمو الذاكرة فى أول العام كان بعضهم لايكتب شيئا . إحدى الطلبات وهى أمريكية قالت انها لاتذكر شيئا هاما فى طفولتها وليس فى حياتها شيء يستحق الكتابة . فى نهاية العام كتبت هذه الشابة وعمرها عشرين عاما قطعة أدبية من السيرة الذاتية. تذكرت انها فى السادسة من عمرها تعرضت لحادث اغتصاب ليلة الكريسماس، وارتبط مولد المسيح فى ذاكرتها بحادث الاغتصاب الجنسى إلا أن الفاعل ظل مجهولا، فى الليل حين تنام يأتيها على شكل رجل له لحية طويلة يشبه بابا نويل ولم تعرف ما هى الهدية، إلا انه يهمس فى أذنها بصوت رقيق: سوف تحملين بالمسيح ليكون هو ابن الله الذى ينقذ العالم من الظلم!

قرأت هذه القطعة على الطلبة والطالبات فى نهاية العام، وتشجع الجميع لم يعد الاغتصاب فى الطفولة مبعث خزى أو عار، إنه حدث عام، يحدث لأغلب الأطفال ذكورا وإناثا وكان فى الفصل طلبة وطالبات من القارات الخمس من آسيا وأفريقيا وأوروبا وأستراليا والأمريكتين، رغم اختلاف الأديان واللغات والثقافات إلا أن المحظورات الدينية والجنسية فى الطفولة متشابهة، ينسى الأطفال حوادث طفولتهم، ظاهرة تسمى فى الطب «فقدان الذاكرة عند الأطفال» أو «Children's Amnesia» باللغة الإنجليزية الطبية.

ترتبط عملية الإبداع بنمو الذاكرة، يكتشف كل إنسان كنوز الحياة، وبدأت هذه اللحظات المضيئة تومض فى حياتى وأنا فى المنفى البعيد، مثل النجوم التى انطفأت وماتت منذ ملايين السنين، مع ذلك يصلنا ضوؤها ونراها بعيوننا فى السماء متألقة فى الليالى غير القمرية.

وعاش معى المنفى زوجى الدكتور شريف حتاتة، وهو أديب مبدع فى الطب والأدب والسياسة لهذا السبب قضى من حياته خمسة عشر عاما فى السجن وأعواما أخرى فى المنفى، كنا نمشى معا على العشب الأخضر على شاطئ الأطلنطى، تعود إلينا رائحة العشب فى الوطن على ضفاف النيل، فنستشعر الحنين إلى الوطن والأهل، تبرز من الماضى حياتنا السابقة وتلتحم بالحاضر فى نسيج واحد.

وتربط السيرة الذاتية بين الخيال والواقع والحلم والحقيقة فى سياق ينساب تلقائيا مع نمو الذاكرة اللاإرادية. إلا أن الخيال فى بلادنا يرسف فى القيود، خاصة الخيال الأدبى العلمى أو الخيال المادى غير المنفصل عن الواقع. لايشجع فى بلادنا إلا الخيال الخرافى النابع من الأوهام أو الإيمان بأشياء لا وجود لها مثل العفاريت والشياطين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربما تكون السيرة الذاتية اكثر صدقا من الرواية، او اكثر فنا وإبداعا، لانها تكشف عن الذات بمثل ما تكشف عن الآخر. كتبت الجزء الأول والثاني من «أوراق حياتي» في خمس سنوات خارج الوطن. كان العلم في يدي مثل المشرط يكشف عما تحت الجلد، تحت العضل، يصل إلى جذور لأجزاء المبتورة من الجسد أو العقل أو الذاكرة، ثم يحلق بي في السماء السابعة لأرى أشياء لم اكن أراها وأنا أمشي فوق الأرض.

تضاءلت كنوز الأرض والسماء إلى جوار ما اكتب في «أوراق حياتي». غمرني فرح لم أشعر به منذ كنت في السابعة من عمري. أفرد ذراعيّ واتمطى، أحتضن الكون وأمشي في غابة ديوك بين سيقان الأشجار، وشعاع يلامس وجهي دافئا حانيا كأصابع أمي وأنا في الخامسة من العمر.

أن أسهل وأصعب الكتابات في السيرة الذاتية، هي السهل الممتنع، هي بديهيات الحياة نعرفها في الطفولة ثم نفقدها بالتدريج مع التعليم والإيمان بأن الروح يمكن أن تنفصل عن الجسد تتخبط في شبابنا وكهولتنا مع الثنائيات المفروضة علينا منذ نشوء العبودية.

رغم كل القيود يظل الإنسان المبدع أو الإنسانة المبدعة قادرة على الإمساك بذاكرتها المفقودة، فلا شيء تماما طالما أن الإنسان حي، والطفلة أو الطفل لايموت أبدا داخلنا، ويمكن في أواخر عمرنا أن نسمع في أعماقنا العميقة صوت عقولنا الحبيسة، هذا الصوت الذي لم يتقطع أبدا عن الهمس لنا، فالذاكرة لاتموت كليا، تظل في مكان ما داخل خلايا العقل، ومن هنا تنشأ الرغبة الملحة في كتابة السيرة الذاتية، فهي ليست إلا محاولة لاستعادة ذكائنا الفطري حين كنا في السابعة من العمر.

وتتبع متعة الكتابة من هذا الإحساس الجديد، أننا وحدة كاملة مع أجسامنا وعقولنا وأرواحنا، نعيش الطفولة مع شبابنا، مع كهولتنا، يلتحم الحاضر بالماضي والزمان بالمكان مع وجودنا هنا والآن في هذه اللحظة الممدودة إلى الأبد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسامة عرابي

زمن النساء والذاكرة البديلة*

يعنى هذا الكتاب - على نحو جدى - بتقديم قراءة للتاريخ العربى، تتوخى ربط قضايا المرأة بشروط تدنى وضعها الاقتصادى والاجتماعى، من خلال الأزمة التى يعيشها مجتمعنا العربى البطريركى، من المحيط إلى الخليج، فى التبعية، والتخلف، واللاديمقراطية.. باحثاً عن الظرف الخاص الذى عُدَّ مسؤولاً - بشكل أو بآخر - عن هذه الهيراركية السائدة فى المجتمع، والعلاقات السلطوية المجحفة بحق النساء، ومحاولة إعادة الاعتبار لهن، ولأدوارهن المغبونة.أساسى، فى إحياء تقاليد التعاون والتنسيق المشترك، بين مختلف المراكز والجمعيات، وعلى قاعدة من التخطيط والتنظيم الهيكليتين بمنأى عن الفردية والانعزالية ومنطق النخبة المهيمنة.. املين خلق نواة تسعى إلى بلورة رؤية، تعمد إلى البحث عن أرضية مشتركة، توحِّد بين مواقف مختلف القوى الوطنية والسياسية، بله الزمر الفكرية، تجاه قضية محورية كهذه.

ومن هذا المنطلق، قامت مجموعة بحث المرأة والذاكرة، بالدعوة إلى لقاء عربى، يضم باحثين وباحثات، من تخصصات مختلفة، فى العلوم الاجتماعية والإنسانية، مهتمين بالتطرق إلى قضايا المرأة فى التاريخ العربى، من واقع تخصصاتهم فى التاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع والنقد الأدبى وعلم النفس والإعلام والقانون، جاءوا من المغرب وتونس والجزائر ولبنان وفلسطين ومصر لم يغب عن د. هدى الصدة فى تقديمها للكتاب مدى وعورة القضية - قيد البحث - ومايكتنفها من مسارات متشعبة، ربما ساهمت فى تجيير الخصوصية الاستثنائية التى ترفدها. وطرحت من ثم - عدداً من إشكاليات العمل السياسى المزمنة، تمخض عنها

* مجموعة أبحاث.. تحرير: هدى الصدة.. سيمية رمضان.. أميمة أبو بكر. الناشر: ملتقى المرأة والذاكرة - القاهرة - ١٩٩٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انحراف البنية التشريعية القائمة، عن مجرى التطور الديموقراطي المنشود، وباعدت بينها وبين التحرك جماعياً واجتماعياً؛ لاستعادة حقوقها المغدورة، والانتقال من الحقوق الطبيعية، إلى الحقوق المؤسسية، بديلاً عن الانتقائية والتوفيقية، وسياسة القسر والاتباع.

من أجل ذلك؛ انتقلت د. هدى الصدة من السؤال عن التاريخ، إلى السؤال عن دور النساء في التاريخ أين النساء من كتابة التاريخ؟

ولاشك في أن وضع القضية على هذا النحو، يعيننا على أن نلمس عصب الأمة العاري، وأن نتوجه مباشرة ـ صوب مصيرنا الإنساني، كجماعة في التاريخ لها دورها الفاعل، متجاوزين الشعارات الإيديولوجية، واللغة السجالية، إلى صيغة ديمقراطية يفصح محتواها عن الرهانات الكبرى التي نرتجيها من ورائها، كممارسة فلسفية.. عملية، قادرة على ضخ الحيوية والعافية في الجسد المصري، واجتراح المدار العام؛ بما يعبّد الطريق أمام جماعات حجبت فاعليتها هياكل سياسية رثة، وقيم مجتمع أبوي، لم تعرف ـ يوماً ـ ثقافة التسامح، ولاتعدد المرجعيات والرؤى.

القضية ـ إذن ـ باتت ملحة.. إذ [بالنظر إلى المكتبة العربية، نكتشف خلوها شبه التام، من الدراسات في التاريخ العربي، التي تتطرق إلى قضايا التشكل الثقافي والاجتماعي للجنس وأسباب هذا القصور كثيرة وشائكة، وتستحق المناقشة.. اذكر منها ـ على سبيل المثال ـ ودون الاستفاضة في عرضها، التدهور العام الذي طال الجامعات الوطنية.. انهيار مؤسسات البحث عامة، والبحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية خاصة.. سيطرة السلطة السياسية على الجامعات، ومن ثم على البحث العلمي.. عدم وجود حركة نسائية، ذات قدرة على فرض أسئلتها واهتماماتها، على الساحة الثقافية.

نحن ـ لاريب ـ بحاجة شديدة، إلى ديموقراطية، تستوعب تناقضات مجتمعنا، وتعي حركة قواه الصاعدة، وكيفية مدها بأسباب للحياة، تتجاوز ماهو متاح لها من مساحة وإمكانات، ضمن إطار علاقة تنهض على الاعتراف المتبادل، بين مختلف تياراته الفاعلة، من ناحية.. وتعمد إلى هيكلة التوازن بين الدولة والمجتمع المدني، من ناحية أخرى، وفق صيغة تعاقدية، ترمي إلى تأسيس إجماع حول قواعدها ومعاييرها الرئيسة، فلا ينقلب عليها أحد، ومن خلال مؤسسات تجسد فعلاً سياسياً، لايختزل الشرعية في شخص القائد ـ الرمز، ولايفتح الباب إلى كهف افلاطون، بل تتعهد بها الطبقات كافة، وتصبح هي الضامنة لها.

تبقى بعد ذلك ـ مفارقة يتعين تسجيلها في هذا السياق، وهي أن الوضع المأساوي الذي وجدت المرأة نفسها فيه، دفع بالكثيرات منهن ـ المرأة الكاتبة خاصة ـ إلى نزعة مغالية في مركزيتها النسوية، أو إلى التمحور حول جنسها؛ مما ضيق من زاوية النظر لديها، وحدّ من قدرتها على موضعة نفسها، داخل إطار المسألة الاجتماعية برمتها. فقصرت عن الوصول إلى فئات المجتمع كافة، ودخلت في صراع الديوك مع الرجل؛ دون أن تقاسمه هموم شرانحه كلها.

يتضمن الكتاب سبعة عشر بحثاً «قدمت خلال اللقاء، وأخرى تم استكمالها أو بلورتها بعد انتهائه».. تناولت خلاله نهى بيومي [لبنان] «المكبوت في الزمن المكتوب»،

مستهدفة «فهم كيفيات التعامل مع الذاكرة، وذلك من خلال قراءاتي لبعض النصوص القديمة والتراجم الحديثة. فكان أن طبقت الموضوع على ذاكرتي؛ بحيث كنت أعبر عن تجربة حية، وعن تماس مباشر مع التاريخ الذي اقصى المرأة، وحاضرى الكتابى كامرأة اللذين جعلاني أطرح رأيا وأنقده.. أبرز موقفاً، ثم اكشف نقيضه؛ لأتبين: هل قراءة التاريخ - من وجهة نظر المرأة أمر ممكن؟ .. هل هو زعم مسوّغ، أم أنه حمّال أوجه؟.. فلربما فى ابتعادى عن القول المطلق؛ أتحرر من أوهامى المعرفية. بذلك تصير قراراتى أكثر قرباً، من خلق بيئة فكرية جديدة، تساهم فى حضور فاعل للأنوثة فى الكتابة، التى تبتعد عن الحضور الفعل، فتترك مجالاً للمختلف وللآخر».

كذلك حاول **توفيق بشروس** [تونس] معالجة زمن النساء والذاكرة البديلة»، من منظور الغيبة التونسية، ومن موقع المؤرخ؛ مستوحياً نظرة شاملة إلى الكائن البشرى، بغرض إيجاد شيء من التكامل بين الذاتية والخصوصية، من ناحية والتشابه والتماثل، من ناحية أخرى.

ورمت **مريم بوزيد** [الجزائر] فى بحثها عن «النساء بين ذاكرة العجز والتاريخ المعجز»، إلى أن النساء - وإن كن مجتمعاً - فلم يمثلن أنفسهن، بل مثلن الغير أحسن تمثيل، ولم يكتبن عن تجاربهن الخاصة، بل ارتجلن أشعاراً وبلاغات عن الإخوة والأحبة من الرجال.. ولم يكتبن عن بنات جنسهن؛ فلقد تركن الكتابة للرجال غير أنها تخلص إلى نتيجة مؤداها، أن حاضر النساء، أجدى من ماضيهن، وأحق بالاهتمام؛ خوفاً من مصادرة الأشياء التى بين أيدينا.. ونعود إلى الحلقة الصدئة من جديد.

أما **هدى لطفى** [مصر] فتقدم «قراءة فى كتاب السخاوى: النساء»؛ لأنه يوفر العديد من الاستبصارات فى حياة النساء الاجتماعية ولذا؛ نلحظ أن خضوع المرأة لسلطة الرجل داخل الأسرة، تنعكس فى الكثير مما يصفه **السخاوى**، خاصة حق الرجل فى التطليق، واتفاق رجال الأسرة على اختيار زوج لقريباتهم من النساء، وانتشار تعدد الزوجات، واعتماد معظم النساء على الذكور، وعدم قدرتهن على الاستقلال المادى. إضافة إلى التراث الأبوى القوى الموجود. فضلاً عن هامشية إسهام النساء فى مجال التعليم والدراسة والبحث، وبالمقارنة إلى إسهام الرجال. غير أن مالفت نظر الباحثة، هو أن النساء قد نجحن فى تشكيل نشاط اجتماعى خاص بهن، بعيداً عن الرجال، فى هذه الفترة المملوكية.

إلا أن **ناديا الشيخ** [لبنان] عمدت فى بحثها الموسوم باسم «الصلة بين الآخر والذات... المرأة البيزنطية فى المصادر الإسلامية» إلى أن تلقى الضوء على ذلك المجتمع المنتج لمصادر حياة النساء ولسلوكهن ولمكانتهن الاجتماعية، وللنظرة الفعلية إلى دورهن، كالأدب والجغرافيا وكتب الطبقات، وأن تكشف عن حقيقة إيديولوجية هذا المجتمع وقيمه الأخلاقية بالنسبة إلى المرأة، وإلى العلاقات بين الجنسين لتنتهى إلى أن بوسع هذه الدراسة أن توضح لنا بجلاء - حقيقة الإيديولوجيا والواقع المعيش للمرأة المسلمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم جاءت دراسة **نهوند القادري عيسى** [لبنان]، تحت عنوان «إشكالية عصر النهضة، في الصحافة النسائية اللبنانية (١٨٩٢ ـ ١٩٢٠] لتثبت أن إشكالية عصر النهضة، بعد قرن من الزمن الحافل بالأحداث وبالمتغيرات، على الصعد السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتقنية.. إلخ، بقيت كما هي.. وأن الموضوعات التي طرحتها الصحافة آنذاك، صالحة لأن تطرح في صحافة اليوم، بغض النظر عن طريقة طرحها وتقديمها وإخراجها ولتبقى المرأة ـ بعد ذلك ـ حائرة، مع المجتمع الحائر بدوره: مَنْ وكيف يكون؟.

وقد هدف بحث **عماد بدر الدين أبو غازي** [مصر]، إلى تقديم قراءة جديدة في وثائق قديمة، هوامش على بعض الوثائق العربية في مصر، بغرض التعرف على جوانب من حياة نساء مصريات مجهولات، في الفترة التي تعرف ـ اصطلاحاً ـ بالعصر الإسلامي، وذلك من خلال بعض نصوص الوثائق العربية، التي تحتفظ بها الأرشيفات المصرية، خاصة وثائق الزواج والطلاق. وترجع النماذج المختارة، إلى الفترة الممتدة، من القرن الثالث الهجري ـ التاسع الميلادي ـ حتى القرن الثالث عشر الهجري [التاسع عشر الميلادي].

إلا أن هذه الورقة، تنطلق ـ في الحقيقة ـ من مشكلة معاصرة نعيشها الآن: للبحث عن جذور لها في الماضي، تتعلق بقضية تنظيم العلاقات الزوجية، وصياغة مشروع قانون زواج جديد، أُقِر في عام ١٩٩٢، وتبناه المؤتمر القومي الأول للمرأة المصرية، في يونيو ١٩٩٤. الأمر الذي يسهم في إثراء الظاهرة وتأصيلها.

وحرصت **أميمة ابو بكر** [مصر] على أن تتوخى في ورقتها التي قدمتها باسم «قراءة في تاريخ عابدات الإسلام»، المنهج الذي يتعين أن يسلكه الباحث، الذي يتصدى لقراءة تاريخ النساء، في مجال النشاط والعلوم الدينية: تأسياً بـ «أورسولا كنج»، كالآتي: **البعد الأول**: ويرتكز إلى الجانب الوصفي البحت، الخاص بالكشف عن السير والأخبار والآثار والمساهمات؛ بغية استرجاع أصوات النساء، في بعض المصادر التاريخية المهملة وإبرازها.

البعد الثاني: هو البعد النقدي السلبي، أي تقويض الأطر والافتراضات التقليدية، التي من شأنها، أن تحجب عنا المغزى الكامل للمادة التاريخية تحت الدراسة. **البعد الثالث**: ويلي البعد الثاني؛ ليؤدي وظيفة المنظور النقدي/ الإيجابي؛ من أجل إعادة بناء تجارب النساء في الماضي، وتفسير معناها ودلالتها، بالنسبة إلينا في الحاضر. **البعد الرابع**: الرؤية المنهجية الجديدة، التي تشجع على ذاتية وتعاطف الباحثة، وتضع ـ في الاعتبار ـ موقعها، بالنسبة إلى موضوع البحث، واهتمامها الشخصي به وقد نجحت الباحثة من خلال الالتزام الصارم بهذا المنهج، أن تعرض وأن تبرز تلكم الأصوات المنفردة المستقلة، لنساء كان لهن حضورهن المؤثر في التاريخ الإسلامي المبكر، ساهم في الوصول إلى فهم أعمق، عن علاقة المرأة في الإسلام، بين الروحانية أو العاطفية الدينية، من ناحية.. وبين التحرر النفسي، ومن ثم الاجتماعي، من ناحية أخرى. وعن وسائل إثبات الوجود والجدارة، والتفاعل مع البشر على أرضية المساواة، التي اعتمدتها النساء في ظل الإسلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أيضاً، حاولت **فريدة بنانى** [المغرب] من خلال بحثها المعنون باسم «النساوية: صوت مسموع فى النقاش الدينى»، أن تبين خطل الدعاوى المطالبة بحرمان المرأة من حقوقها المدنية والاقتصادية والثقافية، موضحة أن الإسلام منذ مجيئه، لم يميز بين أعضائه رجالاً ونساء، ولم يفضل أحدهما على الآخر، إلا بالعمل الصالح، مؤكدة أن مساهمة المرأة فى المجال الدينى، وإدلائها باجتهاداتها، سيؤدى - لاشك - إلى استعادة دورها المنسى والضائع، الذى لعبته النساء المسلمات من قبل. ويمثل بحث **إيمان بيبرس** (مصر) «علاقتى بأم نادر وشادية: العلاقات المتشابكة بين الباحثة والمبحوثة»، محاولة الكتابة عن التجربة الخاصة المكتسبة من البحث، فى اثنتين من المناطق الحضرية الفقيرة، فى القاهرة والإسكندرية؛ بهدف تقييم الخدمات والرعاية الاجتماعية، التى تحصل عليها المرأة المصرية الفقيرة، ولاسيما المرأة التى تعول الأسرة.

وأتت ورقة **أنيسة الأمين مرعى** (لبنان) «امرأة مابعد الحرب»، بانوراما كاشفة لصورة المرأة اللبنانية، ولمجتمع مابعد الحرب الأهلية، بوصفهما عنوانين متلازمين، من منظور التحليل النفسى، بعد أن اختارت عينة ممثلة لبحثها هذا، من طالبات صف الدبلوم، فى قسم علم النفس بالجامعة اللبنانية؛ وذلك فى إطار رصد «حالات نفس اجتماعية»، استطاعت من خلالهن، تبين علة هذا الإدمان التليفزيونى لديهن، وسبر أغوار صورة الذات عندهن، وتمامياتهن، والكشف عن تجليات واقعهن العلائقى مع الآخر.

أما دراسة **مرفت حاتم** [لبنان] «دموع عائشة تيمور، ونقد خطابى الحداثة والنسوى عن مصر، فى القرن التاسع عشر»، فهى تبدى لنا - بجلاء - أن القراءة النقدية لخطاب الحداثة، الذى اتخذ من «عائشة تيمور» مثالاً للطبيعة التقدمية للأدوار الجديدة، الاجتماعية منها والثقافية، فى اعتمادها على الجنس، كان إشكالاً من حيث تعبيره عن التغيير. لأن الأهمية المبالغ فيها، على أساس إضفاء أهمية كبيرة على دور والد عائشة، من جهة. وتركيز النقاش على دور والدتها السلبى، من جهة أخرى.. إضافة إلى الصمت التام إزاء دور الابنة نفسها، والتضحيات التى قامت بها، إنما تشير كلها إلى وجود خطاب يستهين بالمرأة، ويتجاهل إسهاماتها كأم وكابنة، فى سبيل حدوث التغيير كما أن الهجوم على والدة عائشة، بصفتها من دعاة المحافظة على المفاهيم القديمة للأنوثة، يمثل تشويهًا، لما كان مقصودًا بالتغيير ثم تنهى الباحثة ما خلصت إليه، بنتيجة مفادها، أن خطاب الحداثة قام بالمبالغة، فى بوادر الثورة على القديم، مع إخفاء محدودية التغير التى حققها فى حياة المرأة.

كذلك رأت **نجلاء حمادة** (لبنان) فى بحثها الذى اتخذ له اسم «انعكاس صورة المرأة، بين الحياة - الأدب، والأصولية والتغريب»، أن تعليل أسباب تقصير المشترعين والمنظرين، فى الرجوع الصادق إلى الوقائع التاريخية المدونة، فى تناولها حيوات النساء، وعزوفهم عن تقصى الواقع، الذى تعيشه المرأة، وعن أخذ رأيها، فى أمور تقرر مصيرها، إنما يعزى إلى ماهو عام فى التنظير لموضوع المرأة، وإلى ماهو خاص بالمجتمعات التى تألف الاستبداد، ولا تأنس إلى التعامل الديمقراطى. وقد نجد - أيضًا - بين هذه الأسباب، ما يرجع إلى الخوف من خطر داهم، أو ما يعود إلى غياب الجرأة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والثقة بالنفس وضربت لنا أمثلة من الشرق، ومن الغرب، على صدق ما ذهبت إليه، ووجدت أن فريقًا من الأصوليين، وآخر من المتغربين المبهورين بالحداثة، يختلفون في أمور كثيرة، لكنهم يتفقون على إطلاق النظريات والآراء، في الموضوعات المتعلقة بالنساء، وفقًا لمقتضيات السياسة، أو حسب آراء مسبقة تتفق مع أهوائهم.

ولا تهدف ورقة **ريما حمامي** (فلسطين) «التشكيل الثقافي للجنس، العمل والثقافة: تذكر تجارب العمل لدى الفلسطينيات الريفيات، قبل نكبة ١٩٤٨»، إلى عرض الأوضاع في الزمان المعاصر، وإنما تركز على الماضي؛ كوسيلة لإثارة التساؤلات حول إشكالية العلاقة بين قضايا الثقافة، وتشكيل الجنس (Gender) والعمل في الشرق الأوسط. وذلك على مستوى النص المكتوب، والواقع المعيش كما تحاول الباحثة تتبع كيفية تحول الممارسات المختلفة القائمة على أساس الجنس، من رجل وامرأة، وتنوع خطاب العمل في المجتمعات الفلسطينية الريفية أثناء الحماية البريطانية، وصور التغير، وإعادة التشكل في سياق مجتمعات اللاجئين، في قطاع غزة، بعد نكبة عام ١٩٤٨. وقد اتضح للباحثة الجادة، أن «الثقافة لعبت دوراً مهمًا وبارزًا في فرض أدوار ومسئوليات اقتصادية متنوعة، على أهل الريف، من نساء ورجال. كذلك لعبت دورًا محوريًا وسيطًا، في نقل التحديات التي فرضها سياق اللجوء، وواقع اللاجئين؛ وذلك على المجتمع وهويات أفراده، وعلى تشكل الأفراد ثقافيًا واجتماعيًا، على أساس الجنس وقد لاحظت «إصلاح جاد» (فلسطين) في دراستها التي أعطتها اسم «التاريخ المنسي.. مَنْ يتذكر أدوار النساء في السياسة»،المشتبك معه محليًا، في تأصيل الفكرة التي تقول إن التبعية الثقافية أمر يصعب تغييره. وبالتالي، قد يكون ما ينتج عنها عندما تكتمل، مبشرًا بضرورة عدم التكاسل في أخذ الأمور الصغيرة بجدية. كما لابد من التعرف إلى أسباب وسمات الاستقطاب في المجتمعات التي يتم خطابها الثقافي، عن عدم وضوح موقفها من الحداثة، من منطلقات جدية وجذرية، كي نستطيع التمييز بين ماهو استمراري، وماهو من جراء النقل غير النقدي عن الآخر، في سبيل الخروج من الدائرة المفرغة، التي حصرنا البعض فيها، عندما اعتمدوا المراجع الأجنبية، من وجهة نظر متمركزة أوروبيًا.

وأخيرًا، تختتم **هدى الصدة** (مصر) هذا اللقاء، ببحث عنونته باسم «سير النساء والهوية الثقافية: نموذج عائشة»، ناقشت فيه كيفية الكتابة عن **عائشةبنت أبي بكر**، بهدف المشاركة في صياغة تصورات للهوية الثقافية، لا تتعارض ومصلحة النساء. كما رست فيه كذلك، كيفية تذكر أن الكتابات التي تتناول التاريخ لنساء، خاصة نساء الريف - معقل المقاومة والبطولة في آن، نادرة، أو شبه منعدمة في الوقت الذي نرى فيه الاهتمام بنساء النخبة من الطبقات العليا، أو ببنات النخبة السياسية المتنفذة، كبيرًا وطاغيًا، الأمر الذي دفع الباحثة إلى طرح السؤال التالي: كيف يمكن التاريخ لثورة هي - في الأساس - ثورة فلاحين، كثورة ١٩٣٦ مثلا، ولا تتم ملاحظة ماكانت تفعله النساء الريفيات في هذه الثورة، وهن المتضررات أكثر من غيرهن - على الأقل - أكثر من نساء الطبقات العليا في المدن.

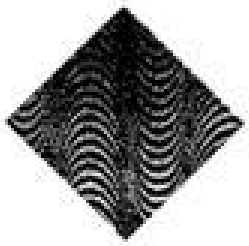
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هنا، راحت الباحثة تؤكد أهمية تتبع الأدوار المختلفة، التي تضطلع بها النساء، إبان مشاركتهن في النضال الوطني، خاصة إذا كانت له صفة الاستمرارية لمدى طويل، كما هي الحال بالنسبة إلى قضية الشعب الفلسطيني. كذلك أخذت تشدد النبر على عدم كفاية التاريخ لتجربة شعب ما، دون التطرق إلى الأدوار التي تقوم بها الشرائح الاجتماعية المختلفة.

إن اتباع منهج يعتمد على فحص علاقة النساء بالرجال، في المجال السياسي الرسمي، وغير الرسمي، وفحص بناء هياكل القوة الاجتماعية بين الاثنين، وليس فقط - التركيز على النساء كنساء، ولكن بعلاقتهن بالمجتمع الواسع، سيؤدي إلى إدخال مجموعات جديدة، لم يكن ينظر إلى أدوارها سابقًا إذ سيكون التركيز، ليس - فقط - على الفروقات بين النساء والرجال، في الحياة السياسية، ولكن بين النساء أنفسهن كما يشمل المدخل الأول، ليس - فقط - إظهار وجود النساء، في عالم السياسة غير الرسمي، ولكن - أيضًا - إظهار علاقتهن بالرجال.. أي ماذا تفعل النساء؟.. وماذا يفعل الرجال، في هذا المجال غير الرسمي؟

بيد أن **سمية رمضان** (مصر) أرادت أن تستطلع في ورقتها التي حملت اسم «الحملة الفرنسية على مصر قراءة من منظور نسوي»، دور الخطاب الكولونيالي، سواء الغربي أو عائشة، من أجل السعي إلى خلق ذاكرة مضادة، تقاوم سلطة الخطاب السائد، كوسيلة للارتقاء بالوعي، وسلاح ثقافي لايقل بأسًا عن ضروب الأسلحة الأخرى، يفسح فيه المجال لتعدد الخطابات، ويكشف أساليب التعمية والطمس، التي تمارسها النخب الثقافية السائدة، ويقدم نقدًا للتصورات الاستعمارية والقومية، ولعلاقة المرأة بالهوية.

أجل..إن كتاب «زمن النساء والذاكرة البديلة»، جدارية مترعة بمختلف الألوان واللوحات، نستقرئ فيها منحنى «التمييز»، الذي يقطع خط «الكونية»، ويثريها في الآن عينه، بغية الارتقاء بشرطها التاريخي، في ظل علاقة صحية بالواقع، تتلمس حقيقة الصراع داخله، وتنقب عن جدوى ما يهجس به المستقبل من وعد.



نتحوّلُ .. كي تعبرَ النساء

المدى رحبٌ الفضاءُ يدُ اللهِ والأرضُ غبٌّ

هزائم وأقول وأنتُنَّ جالساتٌ خلفَ الأساور

توشوشنَ الليلَ بالسكون ترفعن العتباتِ في

قيامة النهار تأتي الشمسُ وتلمُ شرائطها في

الأصيلِ وأنتُنَّ ماضياتٌ في الشراشف لا

تِحبكنَ فتيلا ولا ترفعنَ منارةً ولا تُشعلِن

عصبَ الكلام الجميلُ

تؤسّسنَ السلالاتِ وتتسللْن خلفَ المدار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحيداتٍ إلا من مجدِ طفولةٍ ورنين صَلصالِ

لم تهجسن به لم تبتكرن هيئتَهُ ومداهُ مثل

إناثِ الكائنات تلدنَ لا خيارَ إلا ما يختاره الماءُ

حين الغيمُ يدفقُ فى لجة اليم أهذا مجدكن يا

نساءَ اللدائن؟! ياجواهرَ الأسرار وكنهُ الحيواتِ

أيتها الصباحاتُ المقبلة فى ديمومةِ الأكوانْ!

انهضْن. . يا نساء الكون وصفوة الكائناتْ

انهضْنَ إلى البياض دُوْرُنَّ رغيفَ القصائد

إشعلن قناديلَ الحكاياَ احبكنَ الكلامَ الذى يشَفُّ

كجوهرة ويجرحُ كالنصالِ كلُ امرأةٍ لغة

كلُ شعرِ أنثى

هيا. . اعبرن نهرَ الكتابةِ إلى ضفةِ الوجودْ

النهرُ غواية الرحيل والماءُ لا يعلو الشراعَ

اعبرن الرجالَ والنساءَ إلى نساء طازجات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولِدْنَ من بهو الضياءِ ورعشةِ الرمّانْ غيرنَ

النقش بالنقش والحنَاءَ بالحبر كلُّ سائرٍ منذورِ

للعثراتِ وكلُّ راءٍ موعودٌ بالسنابلِ

إيه. يافيضَ الله وكتابَ الطبيعةِ لكنَّ أسسَ

الرجال ممالكَ القصائِد وأسسوا من مجدكنَّ أقانيم

الغزل انسكبنَ على البياضِ أصْلحنَ تربة السماءِ

واعصفن بطين الأرض ماءُ الطمأنينة يهطِلُ من

أرواحكُنَّ إذ تُشرقن ابذُرنَ أفكارًا جديدة طازَجة

أفكارًا لا تشبه الأفكارَ ولغةٌ لا تشبه اللغةِ خُذنَ كلامَ

العصور كلَّها التواريخ المخبأة فى النسيانِ اجْدِلنَها

ببصيرتُكنَ بالحبرِ الطالع من عتمةِ السنينْ

ابتكرن محابرَ لم يغمسْ فيها قلبٌ نشيَجهُ بعد

كلُّ امرأةٍ كتابةٌ كل حبر طلقُ

أبدِلْنَ العِطرَ بالماء القارورة بالعشبِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزخارف بالنسوغِ أعدْنَ صياغة الأشياء كلها:

الحكمةَ والأساطيرْ التالد والطريف الأمسَ

والمقبلَ أعدن الأرضَ إلى بهائها الأول

وكوّنِها من سديمٍ كما يشتهى الوردُ الأرضُ

سائرةٌ نحو غيابها والهولُ يبذُرُ نسلَهُ فى كلّ

منعطف وقفرْ

الهول والدمُ الهولُ والدمْ

تعبتْ هذه الأرضُ تعبَ الناسُ والنباتُ الماءُ

والكائناتُ تعبت البيوتُ من الخراب

الشوارعُ من الرُصاص تعبَ الرجالُ من

الرجالْ من أنَاهُمْ الجائرة من الكهوف من

اللغَّط الكثيفِ آن أن ينهضَ سلامُ الأنوثةِ فى

أرواحِهم آن أن يرتبوا فوضاهُمْ آن أن

يغتسلوا.. أن يرفعوا الأرضَ من فدائحِ الهتك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعبوا وتَعِبنا وأنتُن سادراتُ في همسكُنَّ خلفَ
الأسوار والسُّتُر الكثيفة خلفَ الخلفِ
انهضْنَ . . خذنَ الرجالَ إلى حكمة الأنثى الأبناء
إلى رحمة الأمِ فقد طال ضلالُهم كما طالت
رزاياهُم خذنَ الرجال إلى فيء الأنوثةِ المطمئنِ
الأرض إلى رحاب الهدوءِ السلامَ إلى السلامِ
انهضْنَ . . انهضنَ
فقد بلغت سيول الظلامِ التراقي!

البحرين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسائل ممزقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تهدلت الروح مني وأنا أقف أمام جثة جدتي فلا أدري هل هي يدها أم يدي؟ وتساقط الدم مني، فلم أدر هل يسقط مني أم من عيني؟

فاض نبع النيل في موطنه في الوقت الذي اهتزت فيه مرايا البيوت في القاهرة وتحطمت الكئوس وانتشر اللغط حتى أزعج هدوء السماء.

كنت أبحث، حينذاك، عن بعض الوجوه وأصدق البشر.. ركبت كل الحافلات، لكل حافلة ازدحام مختلف، وفي كل مترو أحذية مختلفة.. كل يتخذ جسده اتجاها مائلا.!

سوف أتعرف على أصدق الناس بعد طول انتظار، فقط عليّ أن أرقب لون عيونهم.. أكثرها احمرارا تعني أن صاحبها رقيق واع بما حوله، أما الصفراء منها فهي تعني أن صاحبها اقترب من الموت .. ربما يسقط الآن..

تطلعت إلى الجرائد في أيديهم .. ثمة صور لأناس يرفعون أذرعهم عالية متشابكة في تبعثر، ثم تلقى الصفحات في أركان قميئة لطابخ منتشرة في كل مكان.

لا تميل الشرفات حينما يهتز المترو.. كل شيء راكد.. تغدو الأجساد عيونا تحملق في الفراغ.. لا غير..

أدخل فجأة إلى المترو، فأصطدم بمنقبة تجلس كالتمثال.. شدة سواد هيئتها دليل على أنها كانت تنتظرني، فانتظرت أن ترفع نقابها لتقول شيئا، تشكو لي همومها.. تخبرني عن سر الظلام وسكون الحجر، ثم نفترق.. لكنها كانت تغيب وسط البشر الذين يتحركون كالنمل في كتل متراصة جوفاء.. تساءلتُ:

- مادمت عجزت عن البكاء، فهل ماتت روحي؟ أم مات الصمت الذى كان يشبع رذاذ الصدى فى صوتى عندما أحاور أقمارا مجهولة تترصدنى..

متى ولدت ومتى أموت؟ ولماذا يخيل لي دائما أن القمر منشق إلى نصفين، وجسم النمل منشق إلى ثلاثة، ولهذا ليس له صوت!

من الفم المبتسم عن ألم وشرود، انشق القمر عند الفجر دون صراخ - لا أحد يحس، الكل نائم - تكتم صوته الرياح وتدفنه الشمس فى مقابر النجوم.

اليوم، وجدت العصافير تبيض على كفى.. ينزلق البيض ويغلفه بعض الزغب الذى يسقط من أعلى شجرة أسطورية، بينما يظل فمى مفتوحا نحو سماء حمراء وعينى مغلقة.

فكّاى خشبيان يسكتان الكلام بيننا، والكلاب تعوى .. جائعة شريدة.. وموت يزأر بين حفيف فروع شجرة ثكلى..

أحلم أنى أعثر على طائر يلد أو يحيض.. أكتب رسائل ممزقة..

عيناك واسعتان ترنوان إلى اللاشيء، فأى شيء تتأمل وأنت تحدقني، وبأى شيء أجيب، حينما ينبض قلبك فلا أسمع، أى نبضات تعزف لتشكل وقع أقدامنا وهى تهوى فى بطء وتباعد يشبه وقع السيل فى أوله.. أى نغمات تعزف لتشكل وجهينا متلامسين، وحولنا رقصة الهواء، فنتوحد فى الصوت الخفى.. تجعلنى حلمك..

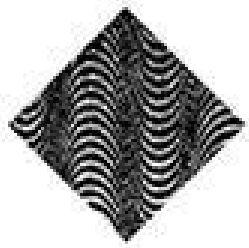
تلك البقعة من حدقتك ظلت عسلية اللون، فقدت ثانية واحدة من الزمن كي تتحول إلى خضراء.. فقدت ثانية واحدة من قلقى فارتعدت، فأسقط على شفتىّ حرفا لم يخلق بعد ليتدفق سيل حديث لا ينتهى.. وترتجف الشرفات للمرة الأولى.

إن همهماتى تنبعث كما التراتيل من خلف جدران معبد.. أتحول فى «كابينة» السنترال المغلقة إلى جدار أدمىّ.. عرقى ماء الحياة منك.. التقى فى كل يوم حياتى أو موتى.. أضيف الخجل إلى خجلى، وألصق بخوفى خوفا جديدا.. لماذا تحبنى؟

حينما أحيا بك يتوقف دبيب الموت ولا يبحث عنى، يستنجد بك أن تدله على طريقى، فتربّت عليه فى وهن وتنام إلى جواره، وعندما تصحو تشعر بصخب مجهول، فلا تدرى هل كانّ رفيقك الموت أم أنا، أم وجها من القمر سقط ألما وارتدى وجهى والموت.

وعندما أموت، فإنى أستبدل حزنك بموتى.. فى لحظة ما أفقد بصرى ويتلاشى سمعى، أرتدى حزنى وأدخل خلف الزجاج إلى كونك.. ثم أرتدى فرحا، وأخرج إلى الضجيج.

كنت بالأمس مومياء، ثم صرت موجا، وفى الغد - ربما - مربية العصفور الأسطوريّ الذى تلده أمه بعدما ترهق دموعك من التجوال فى دمى.



ثلاث قصائد

اعتراف

فوق كتفي
وطن يقطع نبض العمر
والشرفة
تلقى قبرات الأسى فوقي

مشاكسة

قشة تصلبني
عند مطارات بعيدة
وتنادي أصدقائي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

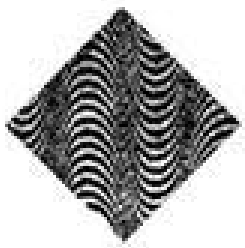
ليخيطوا لى وشاحًا
لأهرب من دارى
وأبقى فى الضباب
حتى أتلاشى

لاشيء

خريف يثرثر فى شجره النوم
والموت يزرعنى
فى وعاء البطولة
فأضحك مبهورةً بصهيلى
وأغسطس..
فى مسيرة السنديانة

(الدوحة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ثلاث قصائد

١

... ...

كلما هم بها رجل
زارها الفتى
فى المنام

... ...

كلما همَّا ببعضهما
انتهى المنام
وهى لاهثة

٢

طلة . . وضحكة
اللوز طازج
والغوايات ورد

٣

تلازمها انبهارة
بأن الأسنان المتسخة تبغ
هى لرجل
ذى قلب سليم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حامد أبو أحمد

وهج الفن والفكر والسياسة في مذكرات نجيب محفوظ

ينبغي أن أصارح القارئ منذ البداية بأمرين: أولهما أني كنت دائما، ومازلت، من عشاق أدب **نجيب محفوظ**. ولعلي لم أترك كلمة كتبها إلا قرأتها وانفعلت معها وخامرني إحساس بأن هذا الإنسان الموهوب المثقف الواعي قيمة فريدة من القيم غير العادية التي نشأت على أرض مصر وتخطى تأثيرها كل الحدود وكل العوائق سواء على مستوى العالم العربي أو على مستوى العالم. ثاني الأمرين هو أني لم أحس بالكراهية لهذا الأديب الكبير إلا خلال فترة تربو على الشهرين من العام الحالي (١٩٩٨) كنت أتابع أثناءها بعض ما ظهر من مقالات عن المذكرات، وأبحث عن الكتاب لقراءته. أصابتني المقالات بنوع من السخط الشديد تجاه **نجيب محفوظ** لدرجة أني تصورت أنها سقطة فظيعة وقع فيها الرجل، مع أني أعرف عنه أنه شديد الحرص في أقواله وتعليقاته وآرائه. وقلت لنفسي متناغما مع بعض ما ورد في المقالات المذكورة: لعل رجاء النقاش استدرجه إلى هوة عميقة أسقطه فيها لحاجة في نفسه!! بل إني بدأت في جمع كلمات سالبة تقابلني أثناء قراءاتي، خاصة في التراث، أستعين بها في التدليل على استدراج رجاء النقاش للرجل في سن متأخرة من حياته المديدة، عندما أقرأ المذكرات بالطبع وأجلس لأكتب عنها. من هذه الكلمات ما جاء في السفر الأول من كتاب «طبقات فحول الشعراء» **لمحمد بن سلام الجمحي** (ص٥٦ تحقيق محمود محمد شاكر، ونشر مطبعة المدني بالقاهرة بدون تاريخ) حيث قال ابن سلام في الباب الخاص بالطبقة الأولى من الشعراء: «وقال من احتج للنابغة: كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا. كأن شعره كلام ليس فيه تكلف. والمنطق على المتكلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أوسع منه على الشاعر. والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم مطلق يتخير الكلام. وإنما نبغ بالشعر بعدما أسنَّ واحتنك، وهلك قبل أن يُهتر». ويفسر الشيخ **محمود شاكر الهتر** بقوله «أمتر الرجل (بالبناء للمجهول) صار إلى الهتر، وهو سقط الكلام، والخطأ فيه، واللجاجة، والهذيان به. وكذلك يكون إذا بلغ أرذل العمر».

هكذا تصورت **نجيب محفوظ**، وتصورت الحفرة العميقة التي أوقعه فيها **رجاء النقاش**، وأخذت أتخيل مجموعة من العناوين للكتابة عن هذه المذكرات مثل «رجاء النقاش يلبس قناعا اسمه **نجيب محفوظ**».. الخ لأني لم أتصور أبدا أن كل هذه الحملة ضد المذكرات يمكن أن تقوم على أساس قراءات سريعة ومتعجلة لها، وتفتقر إلى الكثير من الدقة، والمقارنة، وربط الأسباب بالنتائج، وضم الشبيه إلى الشبيه، خاصة ما يتعلق بأدب **نجيب محفوظ**، الذي هو ملحمة حياتية وأدبية بكل المقاييس، وكل لبنة فيها - بما في ذلك هذه المذكرات - متصلة بغيرها في شكل من الترابط الحميم.

وبدأت أقرأ المذكرات فإذا بي أكتشف منذ الصفحات الأولى أنها بنفس الوهج الذي عرفته دائما في أدب **نجيب محفوظ**، وأن هذا الأديب العالمي الكبير استثناء فريد في كل شئونه، ومن ثم لا يمكن أن ينطبق عليه مقياس الهتر والتقدم في السن وما إلى ذلك. ثم إني أخذت كلما تقدمت في القراءة؛ أكتشف مفتاح هذه المذكرات المتمثل في التوازن الدقيق في الآراء والأفكار، وهذا التوازن يقوم على ثلاثة عناصر رئيسية هي حكمة الحياة من خلال الخبرة الطويلة بالناس وبالظروف والأحوال، والإيمان الذي لا يتزعزع بالديمقراطية الحقيقية، والوعي الثقافي العميق . وهذا الوعي الثقافي مختلف - في رأيي - عن الثقافة بمفهومها العام، لأن الإنسان يمكن أن يكون عالي الثقافة لكن وعيه بتفاعلاتها في الحياة والمجتمع قليل جدا. أما **نجيب محفوظ** فقد جمع بين الثقافة الرفيعة والوعي بإمكانياتها التطبيقية، وهذا شيء طبيعي من شخص كان الصوت المعبر عن المجتمع روائيا وفنيا وشخصانيا (أقصد الشخصيات الروائية) على امتداد فترة زمنية طويلة تناهز ستين عاما. ولا شك أن هذه الدراسة سوف تكون بحثا في التوازن الدقيق الذي تتميز به مذكرات **نجيب محفوظ**.

جُهد الناقد

لاشك أن مُحاور نجيب محفوظ في هذه المذكرات، وهو الناقد الأستاذ **رجاء النقاش** قد بذل جهداً كبيراً لكي تظهر المذكرات بالصورة التي ظهرت بها. وقد حكى لنا هو نفسه في مقدمته القصيرة (خمس صفحات تقريبا) ما فعله منذ أن بدأت فكرة هذا الكتاب في أوائل عام ١٩٩٠، وكيف بدأت لقاءاته مع **نجيب محفوظ** منذ أول أغسطس من العام المذكور لمدة ثلاث ساعات في اليوم تقريبا، على مدى أربعة أيام في الأسبوع، حتى أواخر عام ١٩٩٠ ويصور **النقاش** إحساسه بالمسئولية قائلا: «سيطر على نفسي إحساس رهيب بالمسئولية. فكيف أتحمل أنا وحدي أمام الناس والتاريخ هذا العبء الكبير؟ كيف أنقل إلى الورق كل هذا الحشد من الأفكار والآراء الجرئية، بل المثيرة أحيانا والتي سمعتها من **نجيب محفوظ** وهو يجيب عن أسئلتي الكثيرة؟... الخ». وكان الاهتداء إلى شكل المذكرات مسألة تؤرق رجاء

النقاش، لدرجة أنه كلما اهتدى إلى شكل وبدا له مناسبا، وواصل العمل، انتابه في منتصف الطريق إحساس بأنه بعيد عن الصواب، فيمزق مئات الصفحات التي كتبها ليبدأ من جديد. ثم اهتدى إلى القرار الأخير، وهو تقديم أحاديث **نجيب محفوظ** كما سمعها منه، مع تلخيص لأسئلته في مقدمة كل فصل من فصول الكتاب، وتلخيص آخر (في مفتتح الفصل) لمضمونه. والواقع أني من واقع خبرتي الطويلة في أدب المذكرات القائم على الحوار أعني **رجاء النقاش** على اختياره لهذا الشكل، وأنا أعتقد أنه نجح فيه نجاحا منقطع النظير، لأنه اكتفى بوصفه ناقدا ومحاورا بالتدخل القليل جدا المتمثل في التلخيصين المذكورين ومن ثم ترك كلمات (وآراء وأفكار) **نجيب محفوظ** تنساب انسيابا رقيقا هادئا ومدويا في آن، وبدا كاتبنا الكبير كأنه يخاطب القارئ: أي قارئ، على حين اختفى المحاور الحقيقي ومفجر الكلمات على لسان **نجيب محفوظ** في ركن جانبي سعيدا ومبتهجا بالتواصل الحميم بين صاحب المذكرات وقارئه. أما الشيء الوحيد الذي أحسست أن الصوات جانب فيه **رجاء النقاش** فهو عدم حذفه للسطور القليلة التي تمثل خروجا - على نحو ما - عن الجادة، ولا شك أنها - على قلتها وعدم جدواها - هي المسئولة عن الحملة العنيفة والشرسة التي تعرض لها الكتاب. وبهذه المناسبة أستميح القارئ أن أحكي له - في إيجاز - عن تجربة حدثت لي في مثل هذا الشأن: فقد كنت أجري حوارا مطولا مع الشاعر العراقي **عبد الوهاب البياتي** على مقهى معروف في وسط العاصمة الإسبانية مدريد (نشر هذا الحوار في مؤلف تحت عنوان «عبد الوهاب البياتي - القيثارة والذاكرة) ووجدته يتطرق إلى وقائع حدثت له في أثناء فترة المراهقة، ولكني قمت، عند إعداد المذكرات بحذفها، وعندما سألني عن ذلك قلت له: ماذا يفيد القارئ أن يطلع على هذه الخبرات الحياتية التي يشترك فيها كل البشر؟ إن ما يهمنا في المقام الأول والأخير هو الخبرات الفريدة المتميزة التي يتمتع بها الموهوبون من الناس.

والواقع أني قمت بإحصاء، أزعم أنه دقيق، للفقرات التي جلبت الويلات لمذكرات **نجيب محفوظ**، فوجدتها قليلة جدا لاتكاد تتجمع في صفحتين فقط إذا ضممنا بعضها إلى بعض. ثم إن بعضها ينقض نفسه بنفسه، أو تتولى هذا النقض فقرات أخرى وردت في نفس الكتاب - وفيما يلي أثبت إحصائي بتلك الفقرات المشكلة مع مناقشة ما ينقضها من داخلها أو من داخل المذكرات:

- الفقرة الأولى تقابلنا في صفحة ١٦ وهي مكونة من أربعة سطور ونصف السطر تقول: «وعندما ماتت أمي حدثت في بيتنا سرقة «أهلية»، حيث جاء أولاد أختي وأخذوا كثيرا من الأوراق والأشياء الشخصية، ومن بينها صور خاصة بي، أخذها ابن أختي «محمود الكردي» وهو على المعاش حاليا، وقال لي إنه أخذ الصور لعمل متحف مصور لي في بيته، وطلب مني بعد أن حصلت على جائزة نوبل أن يسافر بدلا مني لتسلم الجائزة في السويد ولكنني رفضت!»

وكما يمكن أن يلاحظ القارئ فإن كلمة «أهلية» الموضوعة هكذا بين قوسين تنقض كلمة سرقة. ولاشك أننا ينبغي أن نضع الأمور دائما في سياقها، فالسياق الموضوعة فيه كلمة سرقة هنا غير السياق العادي لمفردة السرقة ومن ثم يجب أن تتغير دلالتها الأصلية لتعبر عن

دلالة أخرى تليق بالموقف مثل العبث، وبذلك يكون المعنى: عبث ولاد أختى بكثير من الأوراق والأشياء الشخصية. والدليل على أن كلمة السرقة هنا غير مقصودة فى ذاتها أنها لا يمكن أن تتحول إلى اتهام قانونى جنائى. ومن منا لم يعبث بعض أهله أثناء سفره أو غيابه ببعض محتوياته الشخصية خاصة الأوراق والكتب؟!! ولو أن السرقة المذكورة كانت سرقة حقيقية ما جرؤ ابن أخت **نجيب محفوظ** على أن يطلب منه بعد ذلك، ولو بسنوات طويلة، أن يذهب بدلا منه إلى السويد لتسلم جائزة نوبل؟. ولا شك أن رفض **نجيب محفوظ** لذهابه لم يكن خوفا من أن يسرق الجائزة مثلا (أعنى قيمتها المادية) لأن التفكير فى ذلك نكتة سخيفة، بل لأنه فضل ذهاب بنتيه فاطمة وأم كلثوم . وقد توقفت عند فقرة السرقة هذه لأن الكثيرين استغلوها لبث أقوال تفيد أن أبناء أخت **نجيب محفوظ** رفعوا دعوى لمصادرة الكتاب وأن المحكمة أصدرت حكما يقضى بذلك. وقد تصورت عند ظهور مثل هذه الأخبار أن الكتاب ملىء بالإهانات التى لا تُغتفر لأسرة كاتبنا الكبير. وهذه النقطة تطرح قضية المبالغات الصحافية التى تضع الأشياء فى بعض الأحيان فى حجم أكبر بكثير من حجمها الحقيقى. وأذكر فى هذا الصدد القضية الضخمة التى أثيرت خلال الستينيات حول ما سمى بسرقة **توفيق الحكيم** لكتاباته فى الحمار من كتاب الشاعر الأسبانى **خوان راهون خمينيث** «حمارى وأنا»، وقد درست هذه المسألة بالتفصيل فى كتابى «قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية» ووجدت أن شبهة السرقة لا وجود لها على الإطلاق.

- الفقرة الثانية نجدها فى صفحة ٣٤ حيث يتكلم **نجيب محفوظ** فى ثلاثة أسطر تقريبا عن أشياء كالذهاب إلى الكباريهات ويختم ذلك بقوله: «وكان ذلك من عبث الشباب». هناك ثلاث فقرات أخرى فى صفحات ٦٢ و ٩٩ و ٣١٤ كلها لا تزيد على بضعة أسطر مثل قوله: «فى تلك الفترة كانت نظرتى للدين تتسم ببعض التحرر» ولكن **نجيب محفوظ** يستدرك من فوره قائلا بعد الجملة السابقة مباشرة: «ولكنى أؤكد أنها كانت نظرة تحررية وليست كافرة»، وذلك أنه كان يكتب موضوعا عن عظماء التاريخ ويضع من بينهم محمدا صلى الله عليه وسلم، فكان أحد أساتذته بمدرسة فؤاد الأول الثانوية وهو الشيخ عجاج يعتبر هذا مساسا بقدر النبى وتقليلا من شأنه. هناك فى الفقرة الأخرى كلام عن انضمامه إلى شلة العوامة (ص٩٩)، وفى الفقرة الثالثة (ص٣١٤) كلام عن أشياء أخرى من هذا القبيل. لكن الفقرة التى جرت على **نجيب محفوظ** كثيرا من المتاعب هى الموجودة فى صفحة ١٠٦ وتتكون من ستة أسطر، وفيها يصف نفسه بأنه كان مثل حيوان جنسى.

والحق أن **رجاء النقاش** - كما أسلفت - كان سيُسْدى خيرا كثيرا **لنجيب محفوظ** ولنا لو أنه حذف مثل هذه الفقرات القليلة جدا والتى لا تفيد القارئ فى شىء، خاصة أن **نجيب محفوظ** من أكثر كتابنا التزاما ومحاسبة للنفس، وإيمانه بقيم الحضارة الإسلامية وأخلاقها وآدابها إيمان راسخ. وهذا موضوع سوف نناقشه فى زاوية منفصلة مستهدفين أمرين: الكشف عن هذا الجانب المهم فى مذاكرات **نجيب محفوظ** وأدبه، وإزالة هذه البقع السوداء أو النقط القليلة جدا التى شوهت ثوبا أبيض، ناصع البياض، ومن ثم دحض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الافتراءات وتكسير السهام المصوبة تجاه هذا الكاتب الكبير.

والمشكلة أن الناس في عالمنا العربي اليوم تبدو كأنها تتلصص لأية هفوة لتضخمها. ومن العجيب أن الهفوة البسيطة تأتي في العادة أثقل ميزانا من كل الحسنات التي قدمها الكاتب على طول حياته. **فطه حسين** ظل يحاسب على كتابه في «الشعر الجاهلي» حتى بعد أن قام بتعديله، ووصل الاتهام له إلى درجة الكفر في كتاب كامل وضع له ميزانا، كأننا صرنا في يوم الحساب الأعظم. و**نجيب محفوظ** لاحقته نفس التهمة بسبب رواية «أولاد حارتنا» رغم كل ما دافع به عن نفسه في هذه المسألة، ولم يشفع له - حتى مع ثبوت التهمة - أن له أكثر من خمسين كتابا غيرها من عيون الأدب العالمي. وكانت السكين الصدئة التي حزت رقبته تجسيدا حيا لهذه التهمة الجائرة. نحن إذن لا نعرف كيف نتجاوز عن الهفوة الصغيرة لصالح القناطير المقنطرة من الحسنات. وهذا ما حدث مع مذكرات **نجيب محفوظ**. فالسطور القليلة المذكورة استمطرت عليها اللعنات وجلبت لها الثبور وعظائم الأمور، وجعلت معظم من تناولوها ينسون كل ما بها من أفكار وآراء وفنون وقيم عظيمة، ليتوقفوا عند هذه الهفوة أو تلك، وبعضها سياسية. كما سوف نرى. نحن إذن أبعد ما نكون عن الروح الحقيقية لحضارتنا وثقافتنا العربية الإسلامية وهي روح التسامح، وتجاوز الهنات، والوقوف عند الأشياء الكبيرة المؤثرة بدلا من اللف والدوران حول الصغائر والتفاهات.

نأتي إلى ما ورد في المذكرات من فقرات أو جمل سياسية فهمت هي الأخرى على غير وجهها، وألقت بظلال غريبة على الكتاب. وهي - فيما أحصيت تنحصر في جملتين: إحداهما تقول: «كان تأميم القناة خسارة فادحة لمصر» (ص١٩٦) وقد نناقش هذه الجملة أثناء الحديث عن **عبد الناصر** وثورة يوليو لنرى أنها - أي الجملة المذكورة - لا تعني شيئا ذا بال. أما الجملة الثانية فهي قول **نجيب محفوظ**: «كنت أدرك أن حرب الاستنزاف كلام فارغ» (ص٢٢١). ولكن هذه الجملة تنقضها فقرة أخرى (من أربعة سطور) وردت في صحفة ٢٧٥ تقول: «والحقيقة التي لا يمكن إنكارها أن **عبد الناصر** بذل جهدا كبيرا في السنوات الثلاث الأخيرة في حياته، وهي السنوات التي تلت النكسة حتى يوم وفاته، لإعادة تنظيم الجيش والدولة، واستطاع بهذا الجهد خاصة مع ما تحقق من إنجازات في حرب الاستنزاف أن يسترد كثيرا من هيبته ومن الأمل في استعادة الكرامة المهدرة». ولعل القارئ يذكر أن مقالات وتعليقات كثيرة خرجت منها سهام نارية تجاه **نجيب محفوظ** بسبب جملته المذكورة عن حرب الاستنزاف. ولعله قد صار واضحا أن المشكلة ليست في **نجيب محفوظ**، بل في هؤلاء الذين يقرأون الكتب قراءة غير نقدية، ويأخذون الأمور بظواهرها أو سطوحها التي لا تبين عن الدلالة الحقيقية للكلام. إن رأي **نجيب محفوظ** الحقيقي في حرب الاستنزاف هو ما ورد في السطور الأربعة المذكورة. أما الجملة التي وصفت تلك الحرب بأنها كلام فارغ فقد وردت في سياق تصلح له. ولا شك في أن **نجيب محفوظ** سيد العارفين في شئون تصريف الكلام والوقوف به على الأوجه المختلفة. لقد وردت الجملة المذكورة (انظر صفحتي ٢٢٠ و ٢٢١) في حديث عن أن مصلحتنا كانت تقتضي السلام، لأن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المواجهة العسكرية الطويلة لن تجدى، ويمكن أن تستمر لأجيال طويلة، وتستنزف طاقتنا وإمكانياتنا، وتؤخرنا حضاريا لقرن من الزمان على الأقل. إذن فحرب الاستنزاف، من هذا المفهوم الجديد للصراع العربى الإسرائيلى، والذى كان قد تبلور عند **نجيب محفوظ** منذ فترة مبكرة كما اتضح من المذكرات، شىء غير ذى جدوى وأنا أعتقد أن من الأسباب المهمة فى إثارة مشاكل حول هذه الجملة اللجوء إلى التعبير العامى «كلام فارغ» بدلا من استخدام اللغة الفصحى. ولو أن **نجيب محفوظ** قال «إن حرب الاستنزاف لم تكن ذات جدوى فى ذلك الوقت» ما حدثت كل هذه الضجة، مع أن التعبير العامى، فى السياق كما رأينا، يأخذ نفس دلالة تعبير «غير ذات جدوى» أو «ليس لها فائدة». لكن اللغة على أية حال، باستخداماتها المختلفة كثيرا ما تثير من المشاكل أكثر مما كان يتوقعه المتكلم حين النطق بهذه العبارة أو تلك. وقد تجتمع دلالة المفردتين على معنى واحد، وهو ما يسمى بالترادف، لكن إحداهما تمنح إحساسا بالهدوء والأخرى تمنح إحساسا بالعنف والصخب... وهذه مسألة درسها بشكل مفصل، وفى مواطن مختلفة، الإمام **عبد القاهر الجرجانى** فى كتابيه الشهيرين «دلائل الإعجاز» و «أسرار البلاغة».

التوازن الفكرى والعاطفى:

انهالت الاتهامات على مذكرات **نجيب محفوظ** لأن بعض الناس رأوا أن بها انتقادات عنيفة لثورة يوليو وزعيمها جمال **عبد الناصر**، بل إن البعض اعتبروا أن **نجيب محفوظ** منحاز لصالح الحكم الحالى ولصالح الوفد القديم على حين أنه أبدى كثيرا من النفور تجاه الثورة ولا شك أن هذا الفهم جعل الكثيرين يستغلون مذكرات **نجيب محفوظ** لأغراض سياسية أو حزبية، وبدت هذه المذكرات خلال الشهور الماضية كأنها مسند يركن إليه كل من يريد تغليب انتماءاته السياسية والحزبية. وقد بدأت فى قراءة الكتاب وفى ذهنى هذا الرصيد الذى يسمى كذلك فى نظرية التلقى بأفق التوقع ولكنى كلما توغلت فى القراءة أخذت اكتشف - كما أسلفت - التوازن الدقيق داخل المذكرات. صحيح أن بها انحيازا واضحا، لكنه لم يكن إلا لصالح شىء واحد وهو الديمقراطية الحقيقية. لقد اتضح أن **نجيب محفوظ** إنسان ديمقراطى بكل معنى الكلمة، وهو ليس مجرد مؤمن بأن النظام الديمقراطى هو أفضل نظام فى حياة الإنسان، بل إنه على وعى كامل بأصول الديمقراطية ومبادئها وأهدافها. وفى الكتاب مقارنة شيقة بين المذاهب السياسية المختلفة (الفصل الثامن عشر من صفحة ٢٥١ إلى صفحة ٢٦٧) نقرأ من بين ما نقرأ فيها: «إن النظام الديمقراطى هو أفضل نظام لحياة الإنسان، حتى لو شابته بعض الأخطاء، ذلك أنه النظام الوحيد القادر على تصحيح نفسه بنفسه، والنظام الوحيد الذى يعطى الشعب حق محاسبة حكامه ومراجعتهم وبل عزلهم إذا اقتضى الأمر كما حدث مع الرئيس الأمريكى نيكسون» (ص٢٦٥). ويقارن **نجيب محفوظ** بين الديمقراطية والاستبداد فيقول: «النهضة لا تتحقق بالديمقراطية فقط، كما أن الاستبداد لا يمنعها. كل ما فى الأمر أنه عندما يشترك الشعب فى تحقيق النهضة تكون أفضل وأبقى وتخدم أكبر عدد من الناس، وتميل مبادئها إلى الناحية الإنسانية وتتضاءل أخطاؤها، بينما إذا قامت النهضة على الاستبداد فإنها تسقط أو

تأفل نتيجة قرار خاطئ من الحاكم الديكتاتور (ص٢٦٤). بل إن إيمان **نجيب محفوظ** بالديمقراطية جعله ينادى بتكوين حزب سياسى للمتطرفين، وتساءل قائلا: «ما الذى يمنع القبطى من الدخول فى الحزب الدينى الإسلامى؟» (انظر صفحة ٢٨٣). بل إن **نجيب محفوظ** يرى أن الديمقراطية ولو مع وجود أحزاب دينية أفضل من أى نظام آخر وفى ذلك يقول: «وأرى أنه لو سمح بقيام حزب على أساس دينى فى مصر فإن ذلك سيحد من تطرف الجماعات الإسلامية. والاحظ أن هذه الجماعات عندما وصلت إلى السلطة فى إيران شكلوا برلمانا، وبدأت تظهر لديهم عناصر ديمقراطية تؤمن بالحوار، وأصبح الوضع اليوم مختلفا عما كان عليه حين وصل الخمينى إلى السلطة وأطاح بالشاه» (ص١٨٧).

الانحياز الفعلى فى الكتاب، إنن، انحياز إلى الديمقراطية، وكثيرا ما تكون الديمقراطية معيارا ينطلق منه **نجيب محفوظ** للحكم على هذا النظام أو ذاك بدءا من ثورة ١٩ حتى النظام الحالى. بل إنها هى المعيار الرئيسى ضمن مجموعة من المعايير حكمت رؤية **نجيب محفوظ** فى النظر إلى الأشخاص والأحداث والتصرفات.. يليها المعيار الخاص بمفهومه للأدب، وذلك أن الأدب الحقيقى عنده ما هو إلا نقد دائم للحياة والمجتمع، وليس هناك أدب فى العالم إلا ومبعثه الغضب والنقد - هكذا يقول نجيب محفوظ - (انظر صفحة ١٦٢) وبالطبع فإن نجيب محفوظ يقصد الأدب العظيم. ومعروف أن كبار الكتاب العالميين لم يكفوا أبدا عن نقد المجتمع، بل إن بعضهم تمرد على الوضع الإنسانى برمته وما يقوم عليه من تفاوت طبقى وظلم وجبروت وهذه قضية فصلها الأديب البيروانى **ماريو بارجس يوسا** فى كتاب ضخم عنوانه «جابرييل جارثيا ماركيز.. قصة متمرد». هناك معيار آخر مهم هو معيار المصلحة، مصلحة هذا الوطن ومواطنيه والنتائج التى يمكن أن ينتهى إليها هذا الحدث أو ذاك. و**نجيب محفوظ** عادة يميل إلى تغليب جانب المنفعة، فإذا كنا لا نستطيع الحصول على شىء بالحرب، مثلا، فلماذا لا نستخدم وسيلة أخرى وهى الحوار السلمى؟ - هناك أيضا معيار الخطوة الهادئة التى توصل إلى النتيجة بأيسر الطرق وأسهلها حتى ولو تطلب ذلك زيادة عدد من السنوات.. وهكذا يستخدم **نجيب محفوظ** مجموعة من المعايير ينطلق منها فى آرائه وأحكامه، ولكنه لا ينسى أن يقيم بينها توازنًا دقيقًا، بحيث لا تطغى فكرة على أخرى، ولا يستخدم معيار وسيلة لقهر معيار آخر، أى أن الفكرة الديمقراطية التى تتيح الفرصة للرأى والرأى الآخر هى الأساس والمنطلق. وهذه ــ حقيقة - قيمة تجعلنا نفخر بأن أديبا فى قامة **نجيب محفوظ** لديه هذا الوعى المتألق بالديمقراطية وأهميتها فى حياة الناس.

والآن ننتقل إلى محاولة تقصى آراء **نجيب محفوظ** حول أربعة مواضيع، هى: الوفد وثورة ١٩، وثورة يوليو وعبد الناصر، والسادات و عصر الانفتاح، والوضع الحالى. ولاشك أن تقصى الآراء فى حد ذاته لا يفيد ويمكن أن يؤدى إلى نتائج مشوهة إذا لم تصحبه رؤية نقدية توازن بين الآراء وتربط بينها فى علاقات سياقية بنائية تصل إلى البنى العميقة ولا تكتفى بظواهر الأشياء. وسوف نجد آراء **نجيب محفوظ** تقوم دائما على ثنائية يمكن أن نصفها بالجدلية لأنها تبحث عن الشىء ونقيضه حتى تصل إلى المركب منهما الذى يمثل

ARCHIVE
http://Archivebeta

النتيجة النهائية لجملة الآراء المطروحة. ولذلك يقدم **نجيب محفوظ** اراء إيجابية في مواضع ويقدم اراء سلبية في مواضع أخرى لنصل إلى المركب الحادث نتيجة للعلاقة الجدلية التي ينبغي أن نقيمها بين هذه الآراء وتلك. وبهذا نجد أن منطلق كاتبنا الكبير في هذه المذكرات منطلق علمي موضوعي يتسم بالحياد ولا يستهدف إلا مصلحة واحدة هي مصلحة الوطن والمواطنين. وسوف يكون بحثنا في الصفحات التالية بمثابة براهين على هذه الروح الحيادية في المذكرات.

الوفد في حياته :

ينحدر **نجيب محفوظ** من أسرة وفدية، فوالده كان وفديا وهو كذلك وقد أعلن في المذكرات انه كان يتابع الصحف الوفدية، وأنه كان وفديا صميما، وأنه كان من أنصار الوفد ومؤيديه لكنه لم ينضم إليه (انظر صفحات ١٢٨،٦٣،٤٧،٢٩،٢١) لأنه - كما يقول - ابتعد عن العمل السياسي من أجل الأدب، فلم ينضم إلى حزب أو تنظيم سياسي لا قبل الثورة ولا بعدها. ولم تكن وفديته نابعة من تأثره بأسرته فقط، بل كان مصدرها الرئيسي هو الشارع، ذلك أن مداركه قد تفتحت على مظاهرات ثورة ١٩ وكان وقتذاك في سن السابعة تقريبا، ومن ثم اندمج عاطفيا مع هذه الثورة وعشق سعد زغلول، واستمر ولاؤه للوفد بعد رحيل سعد. وكثيرا ما يعلن **نجيب محفوظ** في مذكراته حبه الشديد **لسعد زغلول**، وأنه أكثر زعماء مصر قربا من نفسه. وكثيرا ما وصفه بأنه كان زعيما بكل معنى الكلمة، وشخصية متعددة الجوانب. أما خليفته مصطفى النحاس فكان أقل في مجموع مواهبه من سعد زغلول، لكنه كان في غاية النقاء والصفاء والوطنية والطيبة ونظافة اليد.

ولا شك أن حب **نجيب محفوظ** للوفد لم يقم على أساس عاطفي فقط، بل هناك في الأساس أيضا جانب عقلي يقوم على أسباب موضوعية صرفة، من بينها أصالة الفكرة الدستورية والإيمان بالديمقراطية عند الوفديين، والتأثير الشامل لثورة ١٩ في تاريخ مصر، لأن شعب مصر لم يثبت ذاته بالكامل مثلما اثبتها في ثورة ١٩، إذ تحمل الشعب كل شيء وارتفع فوق الخلافات القبلية والدينية والحزبية. إضافة إلى أنها كانت ثورة حرية شاملة سياسية واجتماعية وإنسانية. ويقول **نجيب محفوظ**: «ولذلك عندما تقرأ رواية «الثلاثية» تجد مفهوم التحرر الشامل بعد الثورة، والكل يحاول أن يتحرر حتى من مفهوم الجنس. وهذه النظرة - في الرواية - لم تكن مفتعلة، بل جاءت بدون تخطيط، لأنها كانت نابعة من إحساسي الطبيعي في ذلك الوقت بمفهوم الحرية الشاملة، وهو المفهوم الذي خلقته الثورة في نفوس الجيل الذي شارك فيها والجيل الذي يليه» (ص١٨٥). وقد رأى **نجيب محفوظ** أن الديمقراطية في مصر كانت ثمرة من ثمار ثورة١٩، وهذه الديمقراطية منعت انتشار الفاشية عندنا، على الرغم من أن الملك كان فاشستيا، وكانت السراي ملينة بالإيطاليين مثل **فيروتستي وبوللي** (ص٢٦٢). كما أن لثورة ١٩ ثمرة أخرى مهمة هي توحيد عنصري الأمة والقضاء على التعصب الديني. على أن المعجزة الكبرى لثورة ١٩ هي في الثورة نفسها التي جعلت الشعب المصري يشارك في السلطة بعد أن ظل سبعة آلاف عام بعيدا عنها. (انظر صفحة ٢٧٧). بل إن **نجيب محفوظ** يرى لثورة ١٩ خدمات أخرى من بينها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بذر ثورة يوليو والإسهام فى قيامها بشكل غير مباشر. فقد كان من بين بنود معاهدة ١٩٣٦ التى وقعتها حكومة الوفد برئاسة **النحاس باشا** زيادة حجم الجيش، فدخل الكلية الحربية عناصر جديدة من أبناء الطبقة المتوسطة، وكان ضمن أول دفعة التحقت بالكلية بعد المعاهدة عدد كبير من الضباط الأحرار الذين خططوا للثورة ونفذوها (ص١٧٣).

كذلك رأى **نجيب محفوظ** أن **النحاس باشا** و**فؤاد سراج الدين** كانا على علم بتنظيم الضباط الأحرار لكنهما لم يبلغا الملك (ص٩٢). ولذلك كثيرا ما أبدى **نجيب محفوظ** أسفه على المعاملة السيئة التى تعرض لها النحاس من جانب الثوار، ومما قاله فى ذلك: «المنى معاملة الثورة للوفد وزعيمه النحاس» (ص١٩٤)

وعلى الرغم من هذا الحب الشديد للوفد وزعيميه **سعد زغلول** و**مصطفى النحاس** نجد أنه - أى الوفد - لم يسلم من انتقادات **نجيب محفوظ** أو بالأحرى من تقييمه الموضوعى للوقائع والأحداث، وإبرازه للجانب الآخر من الصورة. فقد تحدث **نجيب محفوظ** عن الانشقاقات التى حدثت فى الوفد وأدت إلى إضعافه، ومنها الانشقاق الأول بين فريق **سعد زغلول** وفريق عدلى يكن أما الانشقاق الثانى فقد وقع عام ١٩٣٢ وأطلقوا عليه «حركة السبعة ونص» وقاده **سلامة ميخائيل** و**نجيب الغرابلى**. لكن الانشقاق المؤسف فى تاريخ الوفد - كما رأى **نجيب محفوظ** - هو خروج **أحمد ماهر** و**النقراشى** وتكوين حزب السعديين. وقد تحمس **محفوظ** فى البداية للسعديين، لكن حماسه أخذ يفتر عندما اكتشف خضوعهم التام للملك. ويعتقد **نجيب محفوظ** أن الوفد انتهى عام ١٩٣٦، لأنه قام - فى رأيه - من أجل تحقيق هدف واحد هو الاستقلال، فأصبح مثل المحامى تنتهى مهمته بانتهاء القضية الموكلة إليه، سواء كسبها أو خسرها أو توصل فيها إلى حل وسط بين الخصوم. وقبل عام ١٩٣٦ كان اسم الوفد مقدسا، وفى اجتماعات الأحزاب المعارضة كان يمنع الهتاف ضد الوفد والنحاس، وكانت الجماهير مع الوفد باليد واللسان والقلب. أما بعد المعاهدة - هكذا يقول **نجيب محفوظ** - فقد اختلف الأمر وتغير الوضع وأصبحت الجماهير مع الوفد بالقلب فقط. وفى هذه الأثناء ظهرت للوفد مهمة أخرى هى الدفاع عن الدستور، وذلك بسبب تدخل الملك فى الحياة السياسية وتزويره للديمقراطية. أما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ فقد أصبح الوفد شبيها بسيدنا سليمان الذى مات وهو متكئ على عصاه، والشياطين من حوله يحسبون أنه فى حالة نوم، فظلت الشياطين مستمرة فى عملها لأنها تخشى سليمان وتخاف سطوته وبأسه - حتى أثناء نومه - فجاءت «حشرة» وأكلت عصاه فسقط على الأرض، عندها اتضح لها أنه مات منذ زمن (انظر صفحة ١٨٢).

وإذا كان هذا تشخيص **نجيب محفوظ** لحالة الوفد بعد عام ١٩٣٦ فإنه كان متناغما مع هذه الفكرة فى أعماله الروائية التى ظهرت فى تلك الفترة. وهذه مسألة درستها منذ سنوات عديدة فى مقال لى تحت عنوان «الواقعية النقدية فى أدب **نجيب محفوظ**». المهم أن **نجيب محفوظ** نفسه فى هذه المذكرات تكلم عن ذلك قائلا: «رغم إيمانى الشديد بثورة ١٩١٩ وإنجازاتها فإن رواياتى ابتداء من «القاهرة الجديدة» كانت تحتوى على انتقادات حادة للمجتمع المصرى فى الفترة من ١٩١٩

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى ١٩٥٢ ففي «القاهرة الجديدة» انتقدت فساد الطبقة السياسية الحاكمة. وأنا لم أكن أنقد ثورة ١٩ بل أنقد أوضاعا فاسدة، مثل إهمال الجانب الاجتماعي والتركيز على القضية الوطنية فقط، ونقدت الثورة المضادة التي أرادت أن توجه ثورة ١٩ لتحقيق مصالحها وأغراضها الخاصة.. كانت الأوضاع الاجتماعية سيئة، والبعض يموت من الجوع فأردت أن ألفت الانتباه إلى هذا الجانب، خاصة أنني كنت أتبنى أفكار الجناح اليساري في الوفد » (ص ١٨٤). ولاشك أن إخفاق الوفد في الجانب الاجتماعي كان أحد الأسباب التي جعلت **نجيب محفوظ** يرحب بثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وإن كانت قد انتابته بعض المخاوف كما سوف نرى.

ثورة يوليو وعبد الناصر:

عندما قامت الثورة أحس **نجيب محفوظ** برعب شديد خوفا على استقلال مصر وقال لنفسه: «إن كل ما بنيناه سوف يهدم» (ص٩٢). ويقصد محفوظ بما بنيناه الاستقلال والحرية والديمقراطية والوضع الدستوري. ولم يلبث **نجيب محفوظ** أن تحمس للثورة وقراراتها مثل الإصلاح الزراعي والاستقلال التام، وإلغاء الألقاب، وتأميم القناة، ومجانية التعليم، والمبادئ الستة.. وغيرها. وفي ذلك يقول: «كان كل قرار من قرارات الثورة الإصلاحية يقربني لها ويملؤني حبا فيها يوما بعد يوم» (ص١٩٣) ويقارن **نجيب محفوظ** بين **محمد نجيب وجمال عبد الناصر** ليرى أن الأول لعب دورا كبيرًا في تقريب الناس من الثورة والتفافهم حولها بما كان يملكه من شخصية بسيطة ساحرة.. الخ وذلك عكس **جمال عبد الناصر** الذي كان وجهه المتجهم لا يوحي لك بزعامته، ولكنك لابد أن تتغاضى عن هذا التجهم عندما ترى أعماله وقراراته وتصرفاته العظيمة (انظر صفحة ١٩٣). ولكن يبدو أن هذا الشعور الأولي بعدم زعامة **عبد الناصر** قد انقلب فيما بعد إلى شعور طاغ بهذه الزعامة، لدرجة أنه عند ما سمع بموته عام ١٩٧٠ لم يكد يصدق وفي ذلك يقول: «كان وجه السادات عندما ألقى البيان مرهقا ومكتئبًا، وكانت عيناه شاردتين. وفي تلك اللحظة بالذات خطر لي شعور غريب جدا ليس له علاقة بما نحن فيه. فقد أفقت على حقيقة ربما غابت عن ذهني، وهي أن الناس جميعا ستموت. كان عبد الناصر يعطيني شعورا خرافيا بالخلود، فلم أتصور أن يأتي يوم يموت فيه كما يموت البشر. أما وقد رحل وفارق الدنيا فمن المؤكد أننا جميعا راحلون» (ص٢١٠)

وتمتلئ المذكرات بكلام كثير طيب عن **عبد الناصر** وثورة يوليو أكتفي منه بعدد من الأمثلة فقط: يقول **نجيب محفوظ** أثناء حديثه عن «عقدة الخواجة»: «هذه العقدة بدأت في التلاشي مع عهد عبد الناصر، لأن الروح الجديدة التي شعرنا بها أعطتنا ثقة بأنفسنا لم تكن موجودة من قبل، فحدث نوع من التطلع نحو العالمية، وبدأ بعض الأدباء في السعي نحو الجائزة» (ص١٥٥). ويقول عن الثورة: إنها كانت أقل الثورات عنفا ودموية (ص١٩٥). ويشير إلى أن الفن ازدهر في عهد عبد الناصر على عكس الفكر الذي تعرض للتضييق ويذكر أمثلة تدل على أن موقف عبد الناصر من الفنون والآداب كان موقفا منفتحًا، وأنه كان دائما ينحاز إلى حرية التعبير، وهذا حدث مع كل الروايات أو الأعمال الأدبية التي أثارت أزمات وعرضت عليه. ويحسن أن أنقل هنا نص كلام **نجيب محفوظ** قال: «حدث هذا لروايتي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ثرثرة فوق النيل» ولرواية **ثروت اباظة** «شيء من الخوف». وبالنسبة لـ «شيء من الخوف» فإن **عبد المنعم الصاوى** الذى كان وكيلا لوزارة الثقافة فى ذلك الوقت هو الذى لفت أنظار السلطة إليها، وأكد أن **ثروت اباظة** يقصد الرئيس **عبد الناصر** بشخصية «عتريس» فى الرواية، وأن زواجه من فؤاده - أى مصر - باطل. وعندما شاهد عبد الناصر الفيلم المأخوذ عن الرواية سمح بعرضه فورا، وقال جملة مشهورة لا أنساها: «لوكنا إحنا الحرامية، وأنا عتريس، يبقى ما نستاهلش نقعد فى الحكم» (ص١٣٤).

على أن الموقف الحقيقى لنجيب محفوظ من الثورة تعكسه رؤيه تجمع بين الشيء ونقيضه فى آن، ليس على النحو الذى فصلته عند الحديث على هذه المسألة بمفهومها الجدلى، بل لأن موقف التناقض هنا يأخذ شكل التردد والمراوحة **فنجيب محفوظ** لم يبد أبدا حبه للوفد وإيمانه المطلق بالديمقراطية، ومن ثم كان موقفه الثابت من الثورة - كما توضحه هذه المذكرات فضلا عن أعماله الروائية نفسها فى تلك الفترة - موقفا شبه مذبذب: فهو قد أحب الثورة ورحب بها لما أحدثته من إصلاحات اجتماعية مهمة، وللآمال العريضة التى زرعتها فى نفوسنا جميعا، وفى هذا يقول **نجيب محفوظ** عن عبد الناصر: «إنه الرجل الذى أعطانا من الآمال والأحلام ما لم نشعر به من قبل» (ص٢١١)، ولكنه كرهها فى الوقت نفسه بعد أن رأى أفول الديمقراطية. يقول: «كانت علاقتى الوجدانية بالثورة تنقسم ما بين التأييد والحب من جهة، والنقد الشديد بسبب تجاهلها للديمقراطية وللوفد، وميلها إلى الفردية والصراع على السلطة من جهة أخرى» (ص١٩٤). وموقف نجيب محفوظ هذا يتناغم مع موقف معظم الكتاب الكبار فى ذلك الوقت، وعلى الأخص **عباس العقاد** **وطه حسين** ويوضح لنا موقف **عباس العقاد** ذلك الكتاب المهم الذى أصدره الأستاذ **أنيس منصور** تحت عنوان «كانت لنا أيام فى صالون العقاد»، أما موقف طه حسين فتوضحه الحوارات التى أجريت متأخرة من حياته.. فهذا الجيل الذى تربى على الديمقراطية الحقيقية كان لابد أن يصاب بالانزعاج الشديد من حل الأحزاب واللجوء إلى حكم فردى مطلق يكرس فيه الإعلام للحديث عن إلهامات وعبقريات فرد واحد قط، يمسك بيديه كل مقاليد السلطة فى البلاد.

ونمضى مع **نجيب محفوظ** فى مذكراته فنجده يكرر باستمرار نقده لغياب الديمقراطية، ويبدى اعتراضاته على ممارسات جهاز المخابرات، ويرفض الشعارات الحماسية التى صاحبت المشاريع الكبرى مثل مشروع السد العالى، كما ينقد حرب اليمن ويحلل الأسباب التى أدت إلى نكسة ١٩٦٧، ويرفض الأسلوب الحماسى فى سياسة الثورة الخارجية، ويقارن بين تجربة عبد الناصر وتجربة محمد على لأن كلا منهما - فى رأيه - كانت لدية فرصة نادرة للنهوض بمصر إلى مستوى حضارى هائل، وكلاهما حقق إنجازات عظيمة، وكلاهما لم يكتف بحدود مصر، بل امتدت أنظاره إلى المنطقة المجاورة، وكانت النتيجة اصطدامها بالقوى الاستعمارية ونهاية الحلم الكبير. ويرى **نجيب محفوظ** أن السبب فى ضياع الفرصة عند كل من **محمد على** **وعبد الناصر** هو السياسة الخارجية. وينقد **نجيب محفوظ** كذلك الأسلوب الخاطئ فى تطبيق القرارات الاشتراكية، وغير ذلك من تصرفات وأخطاء، ويرى أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقطة الضعف عند عبد الناصر هى عدم إيمانه بالديمقراطية.

وإذا كان هذا ما فعله نجيب محفوظ على مستوى المذكرات، فإننا نراه فى أعماله الروائية يأخذ خطا لا يختلف عن ذلك: فمعروف أنه توقف عن الكتابة لمدة خمس سنوات تقريبا منذ أن انتهى من كتابة الثلاثية عام ١٩٥٢، وعندما عاود الكتابة كتب رواية ميتافيزيقية هى «أولا حارتنا»، ثم عندما بدأت تتضح أخطاء الثورة كتب روايات «اللص والكلاب» و «الشحاذ» «ثرثرة فوق النيل» خلال فترة الستينيات، وهى روايات كانت توجه انتقادات شديدة للمجتمع فى ذلك الوقت، وجلبت له كثيرا من المشاكل كما حكى لنا فى المذكرات. ولنختر الآن فقرتين فقط مما قال فى هذا الشأن: «فى رواياتى انتقدت نظام الحكم (يقصد أيام عبد الناصر) وحاولت توضيح الأخطاء، ولكنها كانت انتقادات موضوعية لم تتعرض لأشخاص» (ص٢٤٨) ثم يتحدث عن الروايات الثلاث المذكورة، ويختم بما يلى: «وفى رواية «ميرامار» تعرضت بصراحة لمشكلة الاتحاد الاشتراكى وصراع الطبقات فى المجتمع، وتعرضت كذلك للدكتاتورية وانتقدتها بشدة. ومع كل ذلك ظهرت كتابات نقدية تهاجمنى وتتهمنى بنفاق السلطة فى تلك الأيام، وهؤلاء لا يعرفون أننى كنت أكتب الرواية، ثم أضع يدى على قلبى خشية الاعتقال. ثم ماذا يريدون منى بعد كل تلك الانتقادات الصريحة التى وجهتها إلى السلطة وكشفت فيها عن أخطاء خطيرة؟ وهى أمور ما كنت لألتفت إليها لو كان فى نيتى نفاق الحكام» (ص٢٤٩). والآن، وبعد صدور هذه المذكرات يتهم نجيب محفوظ بأنه هاجم عبد الناصر لمصلحة نظام الحكم الحالى. فهل هذا صحيح؟ سوف نحاول مناقشة هذا الاتهام فى السطور الباقية.

عصر السادات والعصر الحالى:

إن مشكلة الأجيال الحالية فى مصر أنها تريد من الجيل الأسبق أن يحارب لها معاركها أو أن يستمر فى الكفاح والصراع حتى الرمق الأخير. فنحن لا نكتفى من نجيب محفوظ بأن يوجه انتقادات عنيفة - على الأقل فى رواياته - لمرحلة ما قبل الثورة، وأن يوجه انتقادات لا تقل عنفا عن ذلك لمرحلة الثورة وعبد الناصر، ثم إنه خلال حكم السادات كان كذلك الصوت المعبر فنيًا عن حركة المجتمع وتحولاته فى أعمال مهمة أذكر من بينها الآن مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم» التى رصدت بعمق تحولات فترة الانفتاح، ثم إنه ظل يواصل الكتابة حتى مرحلة متأخرة من حياته المديدة. ومن بصمات تلك المرحلة الأخيرة التى لا تنسى «أصداء السيرة الذاتية».. الخ. أى أن نجيب محفوظ ظل على امتداد ما يزيد على ستين عاما يمثل الوعى بحركة المجتمع فى نوع من التألق والتوهج لا نظير له لا على مستوى الثقافة العربية فحسب بل على مستوى الأدب العالمى.

وعلى الرغم من أن القراءات السريعة قد ضبطت **نجيب محفوظ** يغازل السلطة الحالية، فإنى أثناء قراءتى للكتاب اكتشفت غير ذلك، ووجدتنى أقتنع اقتناعا قويا بكلمة وردت فى «المذكرات» تقول: «أنا مش بتاع سلطة.. هذه حقيقة ليس فيها أى نوع من المبالغة. فلم تكن السلطة فى يوم من الأيام هدفى ومآربى، وذلك لسبب بسيط هو أننى ما كنت أستطيع الجمع بين السلطة والأدب. فالأديب الذى يقدس مهنته ويعشق قلمه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يفضل أن يبتعد عن السلطة بهمومها ومتاعبها ومشاغلها والتزاماتها.» وفي الفقرة التالية مباشرة يشير إلى أن السلطة ليست هي الهدف الذي يتوافق مع مزاجه وطبعه والسلطة الحقيقية التي حلم بها هي سلطة الأدب والفن، وليست السلطة الإدارية. وسلطة الأدب أسمى وأرفع وأبقى من السلطة الإدارية (انظر صفحة ١٢٧).

وفيما يتعلق بعصر السادات يحدثنا نجيب محفوظ، بصراحة شديدة كعادته في هذه المذكرات، عن انطباعاته الأولية بعد تولي السادات مسئولية الحكم. فقد ضرب كفا بكف وهو غير مصدق، وقال لزوجته: هذا «الأضحوكة» هل سيصبح رئيسا لمصر؟. ولا شك أن شخصية عبد الناصر الطاغية كان لها دور كبير في عدم تقبل السادات في البداية لا عند نجيب محفوظ فحسب بل عند الغالبية العظمى من أبناء الشعب المصري. ثم جاءت أفعال السادات بعد ذلك فأثبتت دهاء الرجل وحسن تأتيه للأمور، مما أدى إلى تغيير رأي نجيب محفوظ وغيره فيه. لكن نجيب محفوظ أيضا لم يتوان عن كشف عورات الانفتاح عندما أخذت نتائجه المدمرة تفرض نفسها على المجتمع. ومما قاله نجيب محفوظ عن السادات: «من مآخذي على حكم السادات الأسلوب الذي اتبعه في مواجهة التيارات الدينية، وكذلك النظام الدكتاتوري الذي فرضه في مصر خاصة في سنوات حكمه الأخيرة، والقرارات الغريبة التي كان يتخذها.. الخ» (ص٢٢٨). وهكذا نجد حالة التوازن بين الإيجابيات والسلبيات ممتدة على طول المذكرات. وهذا نجده أيضا فيما ورد عن عصر مبارك ففي الجزء المخصص له ضمن الفصل الخاص بزعماء مصر نجده يبدأ بالقول بأن حسني مبارك شخصية ممتازة جدا، ورجل نظيف ومخلص، ومهتم بمشاكل البلد.. الخ كما أن من أبرز ما يميزه أنه رجل عاقل لا يحاول إثارة المشاكل وافتعال الأزمات خاصة في سياسته الخارجية.. الخ وكل هذا يرد في فقرتين من حوالي نصف صفحة، لكن نجيب محفوظ لا يلبث أن ينتقل إلى الجانب الانتقادي وإن كانت بأسلوب إنشائي فيه رجاء والتماس، على طريقة «نحن نعرف أنك حريص على تطبيق الديمقراطية لكننا نرجو منك أن تفعل كذا وكذا». والمحصلة النهائية هي أن هذه الطلبات هي نفسها التي تطالب بها المعارضة مثل إلغاء جميع القوانين الاستثنائية التي تقيد الحريات، وليس فقط قانون الطوارئ، فهناك ما هو أسوأ منه مثل قانون الصحافة، والقانون الذي يمنع حرية تكوين الأحزاب. كما يطالب بإلغاء نسبة ال ٥٠٪ من العمال والفلاحين في مجلس الشعب، وتعديل نظام الانتخابات، وضمان نزاهتها وأن تصبح وسائل الإعلام القومية مفتوحة للجميع.. ويختم كلامه هنا بقوله: «وفيما يتعلق بظاهرة التطرف والإرهاب أرى أن الحل الوحيد للقضاء على هذه الظاهرة هو الديمقراطية الحقيقية التي تقتضي مزيدا من الجرأة في تغيير الدستور والقضاء على القوانين المعطلة للحريات» (انظر صفحتي ٢٣١و ٢٣٢).

ويقدم نجيب محفوظ في مذكراته توصيفا عميقا للأوضاع الحالية ولحزب الوفد الجديد قائلا: «وللأسف الشديد ليس هناك اتجاه سياسي استطاع أن يكون قاعدة شعبية سوى المتطرفين الدينيين.. أما بالنسبة للقوى الأخرى فإننا نجد أن كل اتجاه أو حزب منغلق على ذاته وغارق في مشاكله الخاصة» (ص١٨٦). كما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقدم نجيب محفوظ نصائح كثيرة لرجال الحكم والسياسة الحاليين. ويتحدث عن أزمة الثقافة الحرة (ص٢٢٦) وعن المسرح، حيث رأى أن ما يقدمه المسرح التجارى أشبه بالكباريهات (ص٢٢٦)، كما تحدث عن تآكل الطبقة الوسطى، وقال: «كانت رواياتى قبل النكسة تحذر من حالة الفساد والتسيب. هذا الإحساس مستمر إلى الآن» (ص٢٧٤). وعندما تحدث عن الفساد أو ما أشيع عن الفساد أيام الوفد قال إن هذا الفساد يثير الضحك الآن «فمن بين صور الفساد الذى أخذوه على النحاس والوفد أن موظفا تم نقله من محافظة قنا فى غير الوقت المحدد لنقله، وأن موظفا آخر زاد راتبه بمقدار جنيهين ونصف الجنيه بدون وجه حق» (ص١٨٠). وفى موضع آخر (ص٣٣٤) قال إنه عندما قدم شخصية محجوب عبد الدايم الانتهازية فى «القاهرة الجديدة» أصيب عبد الدايم ولم تعد شخصيته تثير الاستغراب أو والدهشة. ولذلك يلاحظ القراء أن كل إنتاجى تقريبا خلال الفترة الأخيرة تدور أحداثه فى الزمن الماضى، ولا يأخذ صفة المعاصرة، وذلك فى أعمال «صباح الورد» أو قشتمر» أو «الفجر الكاذب».. الخ

والآن ماذا نريد من نجيب محفوظ أكثر من ذلك؟ هل نطلب منه أن يفعل المستحيل ليعود إلى الشباب من جديد ويفعل مالا نستطيع نحن أن نفعله؟ أم هل نطلب منه أن يكون على مقياس كل واحد منا فيقدم له الفكر الذى يروق له ويتفق مع مزاجه وتوجهاته؟. إن نجيب محفوظ سوف يظل علامة مضيئة فى تاريخ الفكر العربى والثقافة العربية وهو بوعيه الناضج المتوهج قد ترك بصماته القوية فى أرضنا الخصبة وليتنا نعرف كيف نمضى فى الطريق الذى سار فيه مؤمنين بالحرية والديمقراطية الحقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر الجديد فى الأردن
مختارات

ARCHIVE

تضم هذه المختارات عشر قصائد لتسعة شعراء وشاعرة واحدة (عطاف جانم)، لعلها تنجح فى تقديم صورة حية للشعر الجديد فى الأردن، لتكون حينئذ بداية لتقديم مختارات أخرى من الشعر اليوم فى شتى البلدان العربية. وقد قصدنا قصدا أن نقول (الشعر الجديد)، لنشير إلى الأجيال الجديدة التى نشأت منذ السبعينيات إلى اليوم، وهى أجيال غير معروفة جيدا على المستوى العربى، لأسباب كثيرة يطول شرحها؛ كما اننا قصدنا قصدا أن نقول (فى الأردن)، لأن هذا القول، أقدر من قولنا (الشعر الأردنى) على إيضاح ما نعرفه عن الأصول الفلسطينية لكثير من الشعراء الذين يعيشون الآن فى الأردن، وعن الدور الأساسى الفاعل الذى ينهض به هؤلاء الشعراء فى نسيج الحركة الأدبية والثقافية فى الأردن.

إن هذه المختارات ـ شأنها شأن أية مختارات ـ لا تمثل حصراً لأهم الشعراء الأردنيين الآن ، كما أنها لا تدعى أن القصائد المختارة هنا هى أفضل ما يمكن اختياره للشعراء الممثلين هنا أو الغائبين؛ فالهدف لم يكن هو الاختيار بناء على القيمة الفنية وحدها، بقدر ما كان ماثلا فى مساعدة القارئ على أن يكون صورة أولية لشعر الأجيال الجديدة فى الأردن، لكى يسعى بنفسه إلى مل، هذه الصورة بالتفاصيل، وإلى إغنائها بالإضافة، أو ضبطها بالحذف، على النحو الذى يرضى ذوقه ويشبع حسه الجمالى.

ح. ط

مقطع من عرائس النهاوند

شجر على حرم القصيدة سيّدٌ ولج القصيدة كلَّهَا.

ورمى بأسرار الطريقِ على الرصيفِ

فكان من أبياتها شجر،

وعمَّدَه الهواءُ بآية الفوضى

شجرٌ، وقلنا للقصيدةِ، يا قصيدةُ

هيّئي لعرائش النهاوند أشجارًا من السَّروِ

استدلى بالرعاةِ، وعمّدى الريح التى شقّت ذراعيها،

لتحضنَ صبيةً مرّوا على ألعابهم كالطيفِ، ما مرّوا

ولكنْ غيّروا حرم القصيدةِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واستمروا باللهاث
شجرٌ، وحوَّطْنا منازلنا،
فكان الماءُ أبيض كالحقيقةِ
لا حقيقة غير ما ترد الحياضُ من القوافلِ
قلتُ أنهرُها، وأُبدى حجّتى
شجرٌ على الأسوار قبل الليل
ليلٌ فى القصيدة ممكنٌ
وأرى على العتباتِ ما نقش الضريرُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملفوس

أذوب،

كما يسجد الشمع،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى لا نهاياته

كما يسكب الضوء فى الماء

كل غلالاتهِ

حين ألمحُ غيمة حزن

تمسَّ ذؤابة روحِكِ

يا أجمل الملكاتْ

أية أنثى من النار أنت؟

جرَّدتِنى من قداسة صمتى . .

وأيقظتنى من بهائى . .

وأشعلت فى ملكوت الحجارة

فى هيكلى

أجمل المعجزاتْ

فإلى أين أهرب منك؟!

وأى مساء سيؤوى

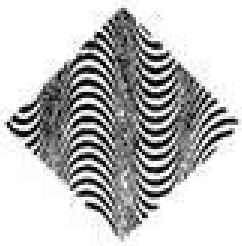
دمى حين يعرى؟!

وفى أى كهف أخبئ موتى؟

ومن سوف يحضن فى رقة جثتى

ويقيم الصلاه؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



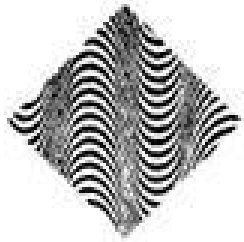
نغمٌ أنثوي

في هذا الجوِّ القائظ
تُنعش مُوسيقاكَ هواءَ البيت
وتُرسِلُ نافذتي المُغلقةُ . . بهباتِ نسائمها
مُوسيقاكَ المَعْجونةَ بالضوءِ السُّرّي
تُوقِظُ أوراقي وتُهزهِزُ نَبْضَ أثاثِ الغُرْفه
مُوسيقاكَ الصرْفَهْ تُنْبِتُ لي أجنِحةً فأطيرُ . . أطيرُ
لريشي صَلْصَلَةٌ
تَرْعى طَيْفَ حُضوري فأُشاهدُ ما لا أشْهَدْ
حتّى أسْمَعَ خَفْقَ شُهودِ الحَضْرَةِ في أجْنِحَتي
وأنا أصْعَدْ
سُلَّمُ مِعْراجي مِنْ صَدَفي
أوْتارُ شُهودِ التَّرتيلْ

وَدَليلى نَحْوَ سُجودِي الْكُلِّىِّ لأنوارك
آيات التَّأْويلْ

مُوسيقاكَ الْمُوغِلةُ عَميقًا فى الآتى
مِرآتى

ها أُغزِلُ سجّادَةَ عِشْقى مِنْ رَفْرَفَةِ جَناحَىَّ وَأَفْرِدُها
فى هالَةِ أَنْوارك
مَبْهورًا أُخْفى بَرْقَ الصَّحْوِ بِكَفَّىَّ فَلا يَخْفى وَتُكاشِفُنى أَسْتارُكْ
تَأْوى مُدُنُ الرّوحِ إِلَيْها فى أَوّلِ خَفَقاتى
مُدُنٌ تَغْتَسِلُ بِأَمْطارِ الضَّوْءِ مُلَفَّعَةٌ بِسَجاجيدَ سَماواتٍ صافِيَةٍ
مِرآتى فيها مِنْ أَسْرارِك
تَسْتُرُنى حتى تُخْفينى بِاسْمِكَ عَنْ إِظْهارِكْ
لا أَسْمَعُ إِلاّكَ . . وَأَشْهَدُ آياتِكَ فِىَّ . .
فإذا رَشَفَ حُضورى قَطْرَةَ صَحْوٍ تَتَغَشّانى أَمْواجٌ مِنْ فَيْضِ
وِصالِكْ،
فَأُنادِى: يا الله
لا أَشْهَدُ إِلاّك
ناسُوتى لَيْسَ حُضورى .. وَفَنائِى بِدَمى
وَدَمى مِرآكْ
لا أَشْهَدُ إِلاّكْ
لا أَشْهَدُ إِلاّكْ



ثغر

ثغرٌ . تفوح منه نكهة العنّاب
نضارةُ النوار
ثملت منه دون تقبيلٍ
وأغنتنى عن الخمر . لطافة الخمارْ .

ياحيف!

ياحيْف! .
جمعت أهلى كلهم :
(قصائدى، دواة حبرى، ورقى الزهرى،
أغنياتى، قهوتى) منتظرين الضيف
وما أتانى منك يا ظلومُ غير الطيف

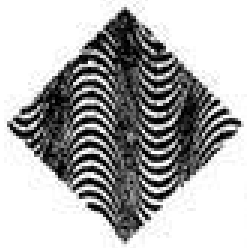
اللوحة

من أول الليلة، وهو يمزج الألوان
يصوغ بالفرشاة شعرها الحريرْ
وينفق الساعات منهكا نشوانْ
حتى تكوَّر الرّمانْ
وفاضت اللوحةُ بالعبيرْ
وحينما انتهى الرسام من لوحتِه
أوى إلى السريرِ متعبًا. . فغادرت إطارها
لكى تبعدَ عنه وحشة السرير.

شجرة حور

كانت تمشى. . بالمريول الأخضر ذى الستة أزرارْ
يرتبك طريق القرية
حين تمر
وتشتبك الأشجارْ
وترش صباحى بالسكّر. .
بالخطو الصامت. . والجسد الثرثارْ
حتى أصبحتُ لكثرةِ ما وقّفْتُ لها
شجرةَ حورِ. . (غمزتنى ذات صباح)
فالتهمت خشبى النارْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

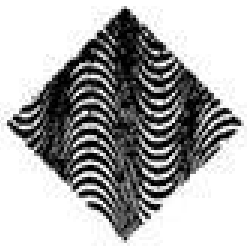


ميسا

«ميْسا» سيدة من ضوء ونبيذ وندى
من نظرتها يورق حجر الصوانْ
ونساء الجنّ يكدْنَ لها إن طلعت من باب الدارْ
لكنّ نجوم الظهر تغار عليها
تتساقط بين يديها خرزاً أزرقْ
وورودًا من نارْ
فَلِميْسا وجه يحرج قمر البَيدرْ
همستها تمْرُ الجوعى
طلّتها روح العنبْر
ميسا أمّ الحرّاثين وناى القطعانْ
بنتُ النبع الساهى، أختُ المنجلِ

بحّة عصفور الوادى
تخرج ميسا فجرًا قبل النحلة
قبل قيام العشب من النومِ تصَدّ الريح بسيف نباهتها
وتنخّل حزن القمح بشالتها
تغترف رضا الله من الغيم السهيانْ
مَيْسا شَرْعًا زوّجها البختُ بأربعةِ رجالْ
ولذا كانت تلد الورد على الطرقاتِ
وتملأ صندوق ملابسها بقصائد لم يَكتُبها الشعراءُ
وتربط بجديلتها ضحكات الأطفالْ
مات الأزواج تباعًا.. حتى قمر البيدر ماتْ
ميسا أم العشرين صبيًا.. والسبع بناتْ
ماتت فى كهف بنى منسىٍ فى جبل الطورْ
كانت تسعين سماءً فى امرأةٍ
تسعين نشيدًا كونيًا فى البال المكسور
هل ماتت ميسا؟
ميسا فى جبة إبراهيم تنامْ
ميسا خارج سلطان الموتْ
لكن الربّ لأمرٍ ما رغب بجيرتها
فاستقرضها بعض الوقتْ

الأردن



الحمامة الباسلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحمامةُ
تعشق أحلامَها
حين كانت تطير
لتنقل أحلامنا فى رساله . .
الحمامةُ
جزءٌ من الدار
كلُّ السماءِ التى فوقها ملعبُ . .
والشقوق التى فى ثنايا البيوتِ القديمةِ
عش الحمامِ

وأمواج أسرارِه انْدَلَقَتْ

فى مقاله

الحمامة

سر النساء . . وسرّ البقاء

وسر الصبايا اللواتى

بصبرٍ يطرزن فنّ الأصالة

الحمامة

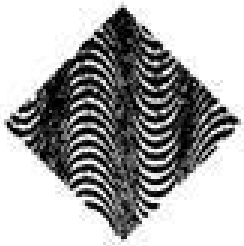
عقلٌ كبيرٌ

ولكنه . . . . قد يطير

إذا . . ما اقتضته

البساله . . !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



وتصدح شمس الضحى بالرنين

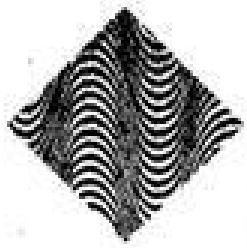
شجرٌ منْ ندمْ ينحني بعصافيره
لدبيب الشجنْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف دجنتَ قيثار ظنّي؟
ومن ذادَ شوقَ الشبابيك عنّى
وصحّر ريح القمَمْ؟
كنت أُسرج ضوءَ القصيدةِ
أعدو بشعلتها بين منفى ومنأى
حينما . . باغتتنى مواويلُكَ الراعفه!
ولويْتَ قطوفَ دمى
الاِجلو مراياك؟

أمْ لأغسلَ فى فضة الروحِ
قمصان ذلاتكَ الفارهه؟!
أين برمجتنى؟
هل أساند فى لهفة البدوىّ العتيقِ
شتيلاتِ أوهامك الباذخه!
يا قرى الروحِ.. يا خيلَها النائحه
لم يجئنى برأس كليبٍ كما قالَ
لما أناخ الرحالَ
ولاعَنَ غربته الماحله
يابسَ الخرجِ عاد
فلا حنطة للأيامى.. ولا جمرة لليتامى
ولا نجمة وارفة
يا قرى الروح.. يا خيلها
ما الذى يخفق الآن فى ظلها؟
هدير السكاكينِ.. أم مطرٌ من لُجَينْ؟!
يقشر أوكار أوهامه
فتجذبه صفرةٌ لا تبين
وتصدح شمس الضحى بالرنين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



شَىءٌ مِنْ ذاكِرَةِ النَّرْجِسِىِّ

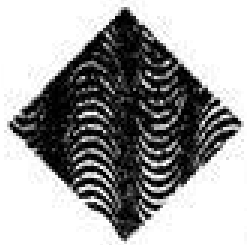
حَدَّقَ فى الْمِرآةْ.. طالَعَ نَرْجِسَةً تُشْبِهُهُ.
ناغاها.. هَدْهَدَها.. حَتَّى نَعَسَتْ وَاسْتَرْخَتْ.
فَوْقَ سَرِيرِ الذّاتْ.
راحَ يُبَخِّرُها بِمَباخِرِ نَشْوَتِهِ..
وهو يَتَمِتْمُ كالكاهِنِ خَوْفا فى الْمِرآةِ عليها
مِنْ حَسَدِ النَّظَراتْ..
هاهو فى غَفْوَتِها يَضْرِبُ صورَتَهُ لِلحُسْنِ مِثالاً
وَيَرَى الْقِرْدَ الْمتثائِبَ فى مِرآةِ الكَلِماتِ غَزالاً..
هاهُوَ يُعْلِنُ مِنْ طَرَفٍ واحِدْ..

أنّ العالم خَيْمَتُهُ الْكُبْرى!
والنّاسُ لخَيْمَته أوْتادْ
هاهُوَ يَفْخَرُ بالصَّعْلكة الْعُظْمى وَالْفَقْرِ الْجاحدْ..
ويَعُدُّ على أطْراف أصابعه نِعَمَ الصَّحْراءِ عَلَيه..
عَيْناهُ.. في الْمِرآة الْمصْقولَه.
تَحْضِنُ في شَغَفٍ عَيْنَيْهِ.. فَيُفاتِحُنا بِالعِشْق الْمَخْزونِ لَدَيْه:
مَعْذِرَةً إنْ كنتُ أنا الشعر.. وكان الشعرُ أنا
فَأناىَ تُحبّ أناىْ..
وَخُطاىَ الْوَلْهى تركضُ خلْفَ خُطاىْ
مِنْ شاطِىء ذاتى حتى شاطِىء ذاتى
لا تَهْدأ رِحلاتى
أنا بَعْضٌ يَعْشَقُ بَعْضًا
جَسَدي مأخوذٌ عِنْدَ المشْيِ بِظِلّي
وأرى ظِلّي في الطُّرُقاتِ أسيرَ هَوى جَسَدي
ويَدى.. آه.. يَدى
تَتَخَدَّرُ بِالشَّوْقِ.
حين تُعانِقُ في المِرآةِ يَدى.!

حَدَّقَ ثانِيَةً فى مِرآةِ الكَلِماتْ
وَجْهًا وَجْهًا طالَعَنا
وَتَخيَّلَ أنَّ الشّاعِرَ فى داخِلِهِ يَحْكِي مَعَنا:
سُلْطانُ الشِّعْرِ أنا
وَبِصَوْمَعتى كانت لغةُ الضادْ
خلفَ غُبارى كَمْ تَلْهثُ فرُسانٌ وجِيادْ!
بَيْن الْقِمَّةِ وَالْقاعِ بِصَوْتى
لا يُزْعِجُنى أىُّ تَضادْ
أنا حَوْلَ التَّرجِسِ حُلْمٌ دوارْ
وَأنا مُدْمِنُ أسْفارْ
قايَضْتُ وُجوهًا بوُجوهٍ
وَاسْتَبْدَلْت بُلادًا بِبِلاد

لَمْ نَقْطِفْ مِنْ بُسْتانِ فَصاحَتِه ثَمَرَهْ
وَعَلى دَرَجاتِ الْوَقْتْ
نَقَشَ الطّاووسُ الريشْ
ثُمَّ تَدَحْرَجَ مثل كُرَهْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



هواجس النار (*)

أعبثُ بالنار كثيراً
وأعبُّ الحُلمَ من الليل
أفكُّ الإصبعَ عن جسدٍ ينهار
ثم أحاور غيمًا
يرقبُ فوضاى
فأعشقُ فى السر خُطى الإبحار
أعبثُ بالنار كثيراً
أسكن أُغنيةَ الحقَلِ

(*) مقطع من قصيدة طويلة .

واقلبُ كلَّ موائدِ هذا العشب الطالع

وأحطُّ بقلبيِ

إسوارة هذا التيار

أعبثُ بالنار كثيرًا

وأشقُّ من الجسد البحرىَ مداه

ويدُ البَحَّار تُسلسلنيِ

كى لا أُصغى لدَمى

وأطوّحُ بالجسد المثقل باللعنات

أرمى ألسنة اللهب الفوارةِ

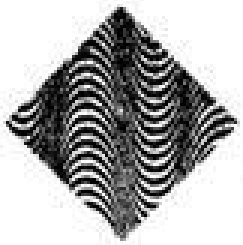
فوقَ حدودِ الأرض

ألقى فى الجسد المترعِ ريحًا

وأقولُ

ما من أُغنيةٍ تشعل فىَّ الأوتار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الجوهرة

جوهرةٌ فى القلب
وأخرى فى نِنِّ العين
جوهرة أو أن جنانًا تنعم فى الاثنين
جوهرةٌ حتى حين تراوغُ فى رنّتها
يصّاعدُ من نولِ الآهِ رقيقُ تنفسها
فإذا أمسكتُ الوتر السابع فى سلم موسيقاى
وصعدتُ إلى جبلِ الأهواءِ بلا أُغنيةٍ أو ناى
وإذا ما حَدَّ سكونى نَغَمٌ يتردد فى غبطته.
فلسوفَ أشقّ بصمتٍ ريحًا نائمةً وهدوءًا مجنونًا
تتفلتُ من بين سرائره أهداب الصوتْ

ولسوف أرتب أطيافى طيفًا . . طيفًا
وأذيب الصمتْ .

جوهرةٌ فى القلبِ وأخرى فى نِنِّ العين
تتمالك غفوتها فوق سرير الغيم
وتميل هنيئًا فى الأحداق
تميلُ إلى أرجوحةِ لونٍ كنتُ أطرز فيه الأقواسَ .
وأجرى مثلَ صبيٍ مخفورٍ بالحلوى نحو «الأين» .

كنتُ أراوغه فيرانى مختبئًا بين الجوهرِ والمابين .
جوهرةٌ فى الاثنين .
تتشبثُ فى جوقة أرياحك
تُسْلِمُ غفلتكَ الملكيةَ للضوء
تراقصُ وهجًا منثورًا فى الشمسِ يكلل جوهرةَ القلبِ
وتراقصُ خفةَ ضوءٍ يشهقُ
حين تعلّقهُ فى أكْرةِ روحك ليطير إليها .

جوهرةٌ رائقةٌ فى خضرتها عُشبٌ
جنياتٌ تحرسُ راووق سلافتها
كانت تتفقدُ نأيك . . تتهادى فى همسك

تبزغُ فى وَضَحِ الليلكِ بين يديك
قريبًا من أخطائك.. من جغرافيا لونك
جوهرةٌ.. هل تعرفُ كيف تلامسها فى الجوهرِ
وتصوغ لها أبهاءً؟!
أروقةً وخطوط ضياء
وسماوات، يتفتح فى ريشِ مآذنها الطيرُ
جوهرةٌ.. سرٌ
تمشى الأطيافُ إلى غرّتها لتكاشفها
لتشاغل نردَ النأىِ قريبًا من جذوتها
بل فى جذوتها فى سرِ الأسرارِ المخضوضر
تحت إفاقة عينيها
فى رقة شفتيها
فى ملمس أسراب الشدوِ قبيل اللونِ وفى هدأته
حين تخفف هذا الألق النائم فى جوهرهِ
جوهرةٌ، قلتُ
لا تخرجُ من نافذةِ القلبِ وقلتُ:
فى نننٍ عيونى
جوهرةٌ فى الإثنين
جوهرةٌ ما بين البينِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصص ساذجة لقتل الفراغ

محمد أبو دنيا

لم تسمح لى أمى بالذهاب وحدى لشراء الفول.. إلا بعد أن أصبحت عريسا كما قالت عمتى الفلاحة، فى الليلة السابقة كانت عمتى قد جاءت بصحبة ابنتها العروس لشراء فستان الفرح من البندر، وفى الصباح الباكر كنا جميعًا نشرب الشاى فى الشرفة، قبل أن تطل علينا الشمس أعطتنى أمى الفلوس وقالت محذِّرة:

- إوعَ تشترى إلا من دنيا، قل لها بتعريفة فول بسلطة طماطم وطحينة وزيت حار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هرولتُ إلى المطبخ، خطفتُ الطبق الصاج الغويط الذى يأخذه أخى الكبير كل يوم، قطعت الطريق جريا على الرصيف، أبو دنيا واقف كعادته متجهمًا خلف قِدْرَة الفول.. أطول منها وأعرض.. أمامه رجل وامرأة وعيِّل طولى، أما دنيا فتقف خلف قدرتها مبتسمة حلوة.. والزبائن أمامها لم أستطع عدُّهم، تسللت نحوها رافعا يدى بالطبق وفى قعره التعريفة، لكن الزحام عاكسنى، لم يجد أبو دنيا أمامه زبائن فخطف منى الطبق زاعقا:

- بكم ياولد؟

- بالتعريفة كلها فول وسلطة

وطوح بالطبق إلى عرض الشارع صارخا:

- حرام على اهاليكم ياالاد الـ ....

قفزتُ خلف الطبق.. وقفز عيلٌ كبير خلف التعريفة، لم أفهم لماذا غضب أبو دنيا.. لكن الرجالَ والنساء افهمونى فى البيت ضحكت عمتى وواستنى بقبلة، وخطفتنى العروس إلى صدرها تجفف دموعى وتفرقنى بالقبلات، جاءت أمى بالحلة النحاس وهى تقهقه وتسخر منى:

- له حق يشتمك ياحبيبى، حد يشترى بتعريفة فول فى طبق؟!

قال أخى الكبير شامتا وهو يجهز حقيبة المدرسة على الكنبة بجوار العروس:

- أنا كل يوم اشترى فى الطبق بنكلة، لكن بتعريفة فى طبق؟ التعريفة فيه نكلة ونكلة ومليم ياعبيط!

وعدتُ بحلة الفول، راحت أمى توزعه فى أطباق على المائدة، طبق لأبى وعمتى، وطبق للعروس وأخى الكبير، وطبق لى أنا وأمى، قبل أن تمتد ايدينا إلى العيش الفلاحى والبيض والسُّريس الذى جاءت به عمتى. نظر أبى إلى ساعة الحائط وهتف متعجلا.

- الأخبار ياأولاد

أسرعتْ أمى بفتح الراديو، كان أول خبر قرأه المذيع: «يفتتح حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم فاروق الأول معهد الصحراء بمصر الجديدة فى الساعة العاشرة من صباح اليوم، ويلقى كلمة الافتتاح أمام جلالته حضرة صاحب المعالى الدكتور طه حسين باشا وزير المعارف»

كنت أتمزق غيظا من تلك الأخبار التى لاأفهمها والأماكن التى لاأعرفها، لكن أبى كان يشرح لى أحيانا فينقذنى من بعض الغيظ

تلك الأحداث الصغيرة التافهة.. الغارقة هناك فى الضباب البعيد.. لماذا تتسلل إلى رأسى من حين لآخر فيضيق لها صدرى؟!

لكنها فى كل مرة تحرك قلبى لطلب الرحمة لهم جميعا، دنيا الحلوة المبتسمة التى كانت «تتوصى» بالناس فى الفول.. وأبيها الضخم المتجهم الذى لم يكن يتوصى بأحد.. وفاروق الأول.. وطه حسين.. وصاحب السعادة المليم.. وصاحبة العزة النكلة.. وصاحب المقام الرفيع التعريفة.. وحضرة صاحب الجلالة القرش الأبيض.

محمد الرُخاوى

كان رسام كاريكاتير شهيرا تثير لوحاته زوابع من الفكر والضحك.. ابا للذين يصغرونه منا..وللذين يكبرونه ايضا، فارعا ممتلئا..دافئ الصوت واللفتة والنظرة، برغم هالة الشعر الأبيض التى تكلل رأسه.. فقد كان يتدفق حبا للحياة والعمل والمرح، فى حديقة بيته المطل على النيل كنا نقضى اسعد الأوقات.. وداره الريفية بمزرعتها الصغيرة على طريق بنها كانت ملاذنا من أن لآخر.. بعيدا عن سحب الضجيج والدخان.

ذات يوم.. ونحن منكبّون على العمل فى قاعة الرسم.. طلبه رئيس التحرير، فوجئنا به يعود مترنر الخطو ثائر العينيْن. ارتمى جالسا إلى مكتبة وأهمل كل شيء، راح فقط يشرب القهوة ويدخن ويتأمل السقف، تهامسنا، لكننا ترددنا فى الاقتراب من صمته، أخرج من الأدراج كتبا وأوراقا كدّسها فى حقيبته.. وقبل أن يتجه إلى الباب تضاحك ضحكة قاتمة ، ثم مصمص شفتيه دهشة وقال:

- أشوف وشكم بخير ياأولاد، أنا فى البيت

أحطنا به نتسائل، علق على زحام تساؤلاتنا تعليقًا واحدًا:

- مالكم ياأولاد؟ أنا مزاجى اقعد فى البيت.

ARCHIVE

فى نفس اليوم استدعانا رئيس التحرير وأبلغنا بمنهج جديد للعمل.. ثم قدم لنا صحفيا مشهورا فى الدار بانه متوسط الغباء كرئيس جديد للقسم.

فى المساء كنا فى حديقة البيت المطل على النّيل، ضرب فخذيه مرحا وقال:

- تصوروا ياأولاد! يقول لى إن جهات عليا زعلانة منا.. وأمرتْ بعدم العودة إلى انتقاد المغنى إياه..لابالرسم ولابالكلام، موضوع فيه سيرة حضرة صاحب العصمة المغنى.. ممنوع يروح المطبعة إلا بعد مايشوفه حضرة صاحب العصمة بنفسه ويوافق عليه، قلت له: ياحضرة رئيس التحرير أنا ياما هاجمت الملك والانجليز، على آخر الزمن تمنعنى انت من انتقاد حتّة ولد بقُصةٌ وسلسة فى رقبته..وكل مايغنى فى حفلة يتعالى على الجمهور ويهينه.. وكأن البلد من غير أغانيه معرضة لمجاعة !! قال لى بمنتهى البلادة: والله إن كان عاجبك، قلت له : بذمتك انت تنفع رئيس تحرير؟ وخرجت.

توقف تماما عن المجيء إلى الجريدة، أول كل شهر يرسلون إليه مرتبه فيرفضه ضعطوا عليه ليقدم استقالته ويأخذ الحد الأقصى فى المكافأة والمعاش فأهملهم. بعد بضعة شهور أقبل شهر حزيران وتبعته العاصفة، أخيرا اعترفت الجهات

العليا بالنكبة، لكنهم دللوها باسم النكسة، شقت رءوسنا كلمات رئيسنا السابق عندما كان يعلمنا الوطنية «شوفوا يااولاد! من لايحب وطنه لايمكن أن يحب شيئا آخر، ومن لايؤتمن على وطنه لايؤتمن على بيته»، خفنا عليه مما أصاب البلد فذهبنا إليه عبر الشوارع الذاهلة، رفض أن ندخل غرفته، ورفض أن يخرج إلينا، تزايد نحيب ابنته الطبيبة الشابة وهى تقول:

- هكذا منذ ثلاثة أيام، لايتكلم ولايأكل، فقط يتابع الإذاعات الأجنبية قابضا على رأسه بيديه. ولايتوقف عن البكاء.

وفى اليوم التالى انقضَّت على رءوسنا نكبتان جديدتان، فمع المساء تنحَّى الزعيم عن كل مناصبه، وقبل انتصاف الليل.. بينما كان المغنى أبو قُصَّةٌ وسلسلة يملأ شاشة التلفزيون فى كل البيوت .. ويتمايل بأغنية مخنَّثة فى حب مصر.. انفجر مخ محمد الرخاوى.. فمات.

دكتور محمد السمّان

أحببته منذ كان وزيرا للخارجية.. تنصت المحافل الدولية باحترام إلى دفاعاته عن حقنا فى العدل والحرية والسلام، لم أكن أحلم بلقائه يوما.. فبينه وبينى فى السلم الاجتماعى مسيرة ألف عام، وعندما بلغ الخامسة والسبعين فاجأنى القدر بأننى صرت أحد أصدقائه المقربين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذات ليلة .. كنا مدعوّين إلى حفل عشاء فى ضيعة ساحرة بالقرب من أهرام الجيزة، فى طريق العودة جلسنا معا على الأريكة الخلفية.. وانطلق بنا قائد سيارته على مهل .. فالطريق مُتْرَبَة وغير ممهدة، عبر زجاج النافذة راح يحدق فى الأشجار والزروع الغافية فى ضوء القمر، قلت على استحياء:

هناك سؤال يلحّ علىّ يادكتور

فى الضوء الخافت المتقطع ابتسم لى مشجعا، أضفت. لماذا لاأرى أوسمتك معلقة فى البيت كما يفعل الآخرون؟

ضحك ضحكة عجوز متأرجحة بين السخرية والألم وقال:

- هل تشتريها؟

وجمت باحثا عن موضوع آخر للحديث لكنه استطرد:

- كانت زوجتي تعلقها داخل اطر ثمينة على جدران غرفة مكتبي وغرفة الاستقبال، كانت فخورة باوسمتي.. اما انا فكنت فخورا بزوجتي، فلما اختطفها الموت مني.. جمعت الاثنين وعشرين وساما ونيشانا وخزّنتها في الادراج.

وجمت اكثر غضبا من نفسي وهممت بالاعتذار عن سؤالي، لكنه سبقني بضحكة مفتعلة واضاف:

-الحمد لله ان احدا لم يَش بي لدى الذين منحوني الأوسمة والنياشين.. فمنهم ملوك ورؤساء يملكون مصر العالم

كأنه غضب من نفسه إذ يضحك، فاطرق، خيّم علينا صمت حزين إلى أن رفع رأسه متضاحكا:

- مارأيك؟ ساهديها لك كلها، انت اولى بها من بائع «الروبابيكيا» ابتسمت تأدبا واستنكارا، اضاف:

- ماذا أفعل بها؟ عندما رحلت زوجتي تركت كل شيء في مكانه. حتى ثيابها المفضلة ومجوهراتها ورصيدها في البنك

لاحظ أن كلماته احزنتني.. فمدّ يده العجوز تداعب يدي

- لماذا تكتئبون لذكر الموت ؟ مع أنه الحقيقة الوحيدة المتعالية على الشك

لم أجد جوابا، جذب بصره عرس ريفيّ صاخب الطبل والزمر على الشاطئ الآخر لترعة المريوطية، ظل يتابعة بنظرات طفولية حتى عبرناه وابتعدنا، تنهد قائلا:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- هذه الحياة عرس طويل. نهايته الحتمية مأتم

لذتُ بالصمت.. بينما أطرق هو إطراقة كآبية أفاق منها يقول:

- العوض على الله، كأنني لم أتزوج ولم أنجب

كنت أعرف أن ابنه دبلوماسي.. وابنته متزوجة بدبلوماسي، كل منهما بينه وبين القاهرة الاف الأميال، اضاف بصوت خفيض:

- هذا السائق وزوجته وبناته الثلاث هم أسرتي الجديدة الطيبة، لذلك أمّنت لكل منهم مستقبله بوديعة في البنك، اكبر وديعة للبنت الكبرى لأنها تدرس الطب ودراسة الطب مكلّفة

صمت لحظات ثم أطلق ضحكة بالغة الصفاء وقال:

- لكن معي توكيلات منهم بصرف الودائع، من يدري؟ قد تتغير القوانين

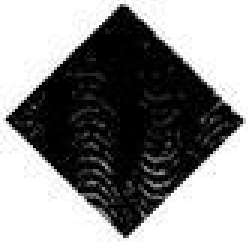
- أية قوانين يادكتور؟

- قوانين الموت، فقوانينه الحالية لاتسمح لأحد بحمل شيء معه إلى السماء.

تضاحكتُ مجاملة له، ثم ركدتْ بيننا الكلمات..إلى أن ابتلعَنا جنون الأضواء والصخب في شارع الهرم.

بعد وفاته بأيام.. ذهبت إلى بيته في الزمالك .. لآخذ ما أوصى لي به من كتب وأبحاث ومراجع، كان ابنه وابنته يستعدان للعودة إلى الخارج.. وبدت أسرة السائق مستقرة هناك تستقبل الضيوف والمعزين، قضيتُ بينهم ساعة مثقلة بالتأمل والشجن. لكني لم أجد لديَّ دافعاواحدا. للسؤال عما تركه الدكتور محمد السمّان من أوسمة ونياشين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



إيمانويل

ملكٌ

وبحالي رعدة مملوكٍ

ولاشياعي حدّ غزاةٍ

وأقيم علي حجرٍ

وظلالٍ بيضٍ

ونتوءاتٍ

وبإيقاعي سُكْرُ يديْكِ

بأيّامي مُخْمَلُكِ الشاهقُ

كم موّهتُكِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فانكشفَ المشمومُ

وغطتني عيناك بأخضرها

أترينَ بأيّ هلاكٍ

يدّخر العابر لحظته؟

وبأيّ صلاةٍ تأتلف الغابةُ

هل تنعطفين على حنكة هذا الإيّلِ؟

يا «إيما»

من أين لشَعرك هذا الدّفْقُ الحالكُ؟

هذا ليلٌ أعرفهُ

سلسالُ ملوكٍ أعرابٍ

تركوا فوق «بلاط الشهداء»

شقائق نعمانٍ

وانكسروا

ردّيهِ

هذا ليلٌ يعرفني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليلُ

تتفلّتُ أقماري من رفّتِهِ

ويحنُّ إلى خيلي

وإلى بيدائي

ردّيه

سأحبّه في نسياني

ردّيه

يا خلسةَ أندلسيٍّ

تنزو من حِقوَيْهِ بروقُ الخيلِ

ردي ليلي

رديه

رديني يا فائقة المشمومِ

نبيذُكِ حرّاقٌ.. وغنائي عارِ

والغابةُ دائخةٌ

ولأشياعي غزواتٌ وإماءْ

(صنعاء).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى نصر

الطبلة

ماأدهشني - عندما تذكرت ذلك - هو أن الحارة كانت مظلمة، رغم أن ماحدث في شهر رمضان الذي يسهر سكان الحي فيه للصباح تقريبا.

أحاول أن أتذكر سبب ذلك. ربما لأن الجو كان باردا. نعم. فالمارة كانوا قلة. حتى الكلاب انزوت داخل البيوت، وكفت عن النباح الذي تبداه منذ أول الليل لغاية آخره. وتتجمع في أول الحارة وكأنها تقصد حراستها.

كنت أستذكر دروسي - ليلتها - في بيت حسن ابن خالي، وأنا أخفي يدي اليسرى بين ساقي - كعادتي وقت البرد، بينما يرتدي حسن «جاكيت» قديماً فوق البيجامة. وطبلة المسحراتي تأتينا من بعيد بنغماتها الرتيبة.

قبل موعد السحور بقليل استأذنت للذهاب إلى بيتي القريب. هبطت درجات السلم رأيتها تقف داخل باب البيت، تلف وجهها بشال أحمر قديم، وتمد رأسها إلى الحارة المظلمة في قلق. قلت كالعادة:

- مساء الخير.

لم تكمل الرد، وقبل أن أتخطى عتبة الدار قالت:

- لو سمحت.....

توقفت، وظننتها ستمازحني كالعادة، لكن حالتها لم تسمح لها بالمزاح:

- أرجو أن تستدعي «المسحراتي» لأحدثه.

وصلتني طبلة المسحراتي المميزة أكثر علوا، وصوته المبحوح آتيا من البيت المقابل. اقتربت من الصوت. كان يذكر أطفالا أعرفهم جيدا، يمتدحهم.

مالذى تريده منه، أتريد أن تعطيه شيئا؟ ربما. لكنها تقف قلقة، وفى جو شديد البرودة، وتخفى جسدها خلف ضلفة الباب المغلقة، فتنظر من خلال حديد الباب المتشابك، ومن فتحات زجاجه الملون المكسور، الذى كسره الأطفال وهم يلعبون.

وصلت إلى البيت المقابل، كان المسحراتى نحيفا، يلف وجهه بكوفية، وشاب يحمل مصباحا بيده، ودفترا بالأخرى. يمليه الأسماء: احمد، رضوى، إحسان.

والمسحراتى ينشد لكل اسم ابياتا من الشعر ودعاء. قلت مرتبكا:

- امرأة فى البيت المقابل تريدك.

كف عن دق طبلته، ووقفت الكلمات فوق شفتى صاحبه. ابتسم المسحراتى قائلا:

- انتظر. سأتى معك.

لاشك.. هو يظنها تريده لتعطيه مالا، او كعكا او شيئا اخر.

ووقفت خارج البيت حرجا. والهواء البارد يجعلنى اتكتك.

الرجل يريدنى أن انتظره. حتى أدله على بيت المرأة التى تريده. يخشى أن يتوه عن البيت، فتضيع منه الهبة المنشودة.

اخرجت رأسها ثانية لكى تتأكد من أننى حدثته فعلا.

اذكر جيدا يوم أن جاءت إلى ذلك البيت، كنت صغيرا، وكانت جدتى تعيش فيه، وانا واخوتى نقضى معظم الوقت معها. لقد سافرت بعد ذلك إلى الصعيد. وتركت الحجرة - التى كانت تسكنها- إلى شقيقها الأصغر فجعلها سكنا لابنه حسن. والتى نستذكر دروسنا فيها الآن.

سمعت وقتها أن الحجرتين المطلتين على الشارع فى الدور الأرضى، ستسكنهما عروس جديدة. والعريس هو «حامد فهيم» الذى يسكن البيت المجاور لبيت جدتى. مع ابيه وأخيه وأمه البلهاء.

كان حامد يعمل زبالا مثل العديد من سكان الحى، أراه عائدا من عمله عابسا، فيسب أمه ويضرب شقيقه الأصغر. أو أخته الصغيرة، فيجريان منه خائفين.

بعد العصر تقريبا يغتسل حامد. ويرتدى ملابس نظيفة وأنيقة. ويذهب إلى دكان «عبده سمنة» الخياط الذى يحيك له «بدلة» هو ومعظم شباب الحى. يجتمع حامد مع أصدقائه، يدخنون الحشيش أحيانا. او يذهبون لحضور حفل زفاف صديق لهم. أو قريب لأحدهم. يدخنون هناك ويشربون البيرة.

عدنا إلى البيت مع من عادوا سيرا على الأقدام. فقد كان الحفل فى مسرح قريب من البيت. وذهب حامد فهيم وعروسه وبعض أعضاء العائلتين فى تاكسيات ليطوفوا حول مسجد ابى العباس وسيدى جابر وقفت أم العروس ومعها بناتها الكثيرات (كلهن أصغر من العروس) وأم حامد البلهاء. وأخته وبعض النسوة، وانضمت إليهن زوجة خالى وجدتى. امتلأت «دخلة» البيت بهن.

همست زوجة خالي لامرأة تقف بجوارها، فابتسمت المرأة. ثم ضحكت خجلة. وهزت جسدها كله هزات عديدة. ثم جاءت العروس، كانت مبتسمة وكاشفة عن أسنانها. وحامد عابس ـ كعادته ـ أسرعا إلي داخل الحجرتين، بينما انطلقت الزغاريد، ورشت أم العروس الملح فوقنا. وابتسمت أم حامد البلهاء.. لكن لم يسمحن لها بدخول الحجرتين مع من دخل. فظلت واقفة أمام الباب المغلق عابسة غاضبة. تحدث نفسها. ثم سمعنا جلبة في الداخل. فقد كان عدد الداخلات كثيرا جدا على الحجرتين الصغيرتين. خرجت بعد لحظات أم العروس ومعها عدد كبير من النسوة. وأغلقت الباب خلفها. وأبعدوني مع حسن وباقي الأطفال عن الباب. ثم التصقت النسوة بالبابين (فقد كان لكل حجرة باب من ضلفتين على الطرقة) أخذت النسوة يدققن البابين في عنف. ويغنين أي أغاني ترد على بالهن. ويقلن أي قول بصوت مرتفع.. المهم إحداث الضجة. شعرت بالخوف والدهشة معاً.. فما الذي يحدثه هؤلاء البلهوات؟!

كاد البابان أن يتحطما من شدة الضرب عليهما. ثم كفت النسوة بعد أن احمرت أيديهن من الدق.

سألت جدتي عما يفعلن. فلم تجبني. لكن زوجة خالي قالت خجلة:

ـ عندما تكبر ستفهم.

خرجت امرأتان كانتا بالداخل مع العريس والعروس. إحداهما أخت حامد المتزوجة والتي تسكن بعيدا عن الحارة. أما الأخرى فلم أرها من قبل. وعلمت بعد ذلك أنها عمة العروس.

ردد المسحراتي كلماته المعتادة. وأنا واقف مكاني، يلفحني الهواء البارد.

سكان البيت الذي ينشد المسحراتي فيه نائمون. وهو لايريد أن ينتهي. وهي كلما لسعتها البرودة دخلت البيت وتوارت خلف الضلفة المغلقة.

كان التعارض واضحا بين «هانم» «العروس» وبين زوجها حامد فهيم. فهي أكثر طولا وعرضا. دائمة الابتسام والضحك والمزاح. بينما هو شديد النحافة. إذا ماسار تحس بأن به عرجا خفيفا. كما أنه لايطيق المزاح ولايحبه.

انشغلت أنا وحسن بالعروس الجديدة وأسرتها. تحدثنا عنهم طويلا. أختها الطويلة الحمراء. عرفنا أن اسمها سريعة.. تقرب حسن منها وحدثها. كانت أكبر منا سنا. لكن حسن أحس بأنها استجابت له عند ظهر كل يوم تمتلئ الجدران بالشمس والذباب. الذي يغطيها تماما. كنت أنا وحسن نفض الذباب ونصعد. ننظر من النافذة المواربة إلى داخل الحجرتين. فنرى هانم نائمة فوق الأرض برداء عار، وحامد مستلق بعيدا عنها فوق الأرض أيضا. كان مشهدهما غريبا علينا. فكأنهما قد ماتا وهما يحاولان الفرار من شيء ما. فارتميا على الأرض في مكانهما الذي فاجأهما الموت فيه.

تردد في البيت أن حامدا أضعف من هانم. وأنه لايذهب إلى عمله إذا ماعاشرها في المساء، فينام مريضا، وتأتيه أخته التي تسكن بعيدا لزيارته، وتزوره أمه حاملة طبيخها. فيأخذه منها ويسبها ويطردها من الحجرتين غاضبا لأي شيء. فكل تصرفاتها تضايقه.

وشاع فى البيت ماتفعله هانم بحامد.. تمازحه كثيرا. وهو يضيق بها ويثور عليها. لكنها لاتكف ابدا عن مزاحها معه. يحاول أن يضربها. لكنه لايستطيع. فهى أطول منه واقوى. تراوغه وتهرب. يعلو صوته حتى يسمعه أهل البيت.

وتأتى أمها ـ أحيانا ـ لفض المشاكل بينهما.

وتغيرت أنا وحسن ابن خالى كبرنا واصبحت اهتماماتنا اكبر. تأتى هانم. وهى الآن صديقة لزوجة خالى. تجدنى اكتب دروسى واضعا يدى اليسرى بين ساقى من شدة البرد. فتسألنى ضاحكة:

ـ أين يدك اليسرى؟

او تشد الورق الذى اكتب فيه فجأة وتجرى كطفلة صغيرة.

ورايتها وانا خارج من باب البيت فى المساء تشد ثوبها حول ساقيها. فتكشف عن اعلاهما وتسير امامى وهى تنظر من وقت لآخر إلى مبتسمة. لكنى كنت خجولا فلم ابتسم لها او احدثها.

لكن حسن ابن خالى تجاوب معها لدرجة أنه ضربها فوق عجيزتها. فقالت لأمه ضاحكة:

ـ ابنك يريد أن يتزوج.

وفهمت زوجة خالى مقصدها. فثارت فى ابنها ـ امامى ـ مما أخجلنى.

ابتسم المسحراتى، وضع يده فوق كتفى:

معذرة كان لابد من الانتهاء.

ـ معدت عيناى من شدة البرد والهواء. سرت معه إلى البيت. قال المسحراتى لهانم:

ـ تحت أمرك.

نظرت حولها قلقة. ثم قالت:

ـ ادخل.

أسرع الرجل إلى مدخل البيت. وتابعته. بينما مساعده ظل فى الخارج حاملا مصباحه. أخرجت من صدرها مبلغا من المال، دسته فى يده. تقبله الرجل فرحا. قالت:

ـ زوجى ذهب ليأتى بأمى. سيسألانك إن كنت أمليت اسمه مع أطفال البيت لتمدحه أم لا.

ـ اسم زوجك؟

بدا الرجل حائرا، لايدرى ماالذى يحدث، قالت:

ـ لقد كتبت اسم زوجى مع أطفال البيت. ولقد مدحته معهم منذ قليل وكأنه طفل صغير.

ضحك الرجل وقال:

ـ فهمت كل شيء.

قلت لها:

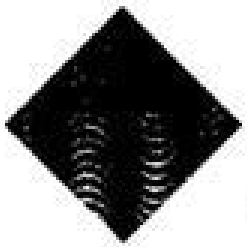
ـ تريدين شيئا آخر؟

ـ شكرا.

..

مرت السنوات الطوال على ماحدث.... ومازلت أذكر هانم وحامد فهيم كلما سمعت دقات طبلة المسحراتي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



رصاصة

بنفسجي واهن خلف النوافذ
يوسوس :ها جس من غبار
على بقعة ضوء بليدة

ومن جديد
تمر رعشة الفجر الرمادية
بأناملها
على دائرة طباشير وحيدة
ثم تتسلق أعلى جدار الغناء
حيث تركوا البارحة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصواتهم الغريبة
بين الرمل المسعور
وسياج الحديد

ومن جديد
بعد طرقات تتقاطع فى رأسى المثقوب
تطفو شمس نحاسية بغير انتهاء
فوق أهلة المآذن وجبين المدينة.

يوم الجمعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ساكنة كحوض سمك هذا الأصيل
يقرأ أبى الجريدة
بطيئا.. وجهه يغيب
فى دخان غليونه
وتلافيف نباتات الزينة
الورق الكبير تبتل أطرافه
والسمك الأزرق
يسبح مثل بلى أيام الطفولة

يتحسس الماء الملون
برأسه الطويل

نجمة

نجمة تغتسل بصلاتى
نجمة تمحو اسمى عن جبين غريق
نجمة ترسم ظلى فى آخر الطريق
نجمة تشعل الحريق
بين وجهى وأغنياتى.
نجمة لم تجنح للهروب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجمة تراقص غيابى
بين الصدى وكلماتى

نجمة تعيننى فى سمائى
نجمة تبكى بعد أن أموت

محمود أبو عيشة

صباح عادي جداً

وحدك مع الهمس والشجن. تعود بلا بيت، بلا ناس؛ تغرق في وحدتك السرمدية مستخفيًا وراء ابتسامتك الرائعة الزيف، لتقول عيناك أشياءهما الخاصة، الحميمة جدًا، لمرآتك التي لازمتك بلا رغبة، وتقول ملامحك الأشياء نفسها، بطريقتها الخاصة أيضًا، وبلغتها الخاصة، ربما بلغة العالم، اللغة التي لم تُكتشف بعد! ويتكلمها الكل بلا استثناء.

أشياؤك مبعثرة حولك: كتبك التي تناسب، تمامًا، شخصًا يخترق حاجز الثلاثين ويحمل نصف العالم على قرنه، أقلامك، ماكينة حلاقتك البلاستيكية الرخيصة، علبة سجائرك، سلسلة مفاتيحك الصدئة ببصماتك الموجعة، معجون أسنانك، فرشاة حذائك، مرآتك المكسورة...

تصحو من نومك قلقًا تفاجأ بأنك بلا تاريخ؛ تتذكر أنك كنت - قبل ثوانٍ قليلة - تؤدي امتحان الثانوية العامةللمرة الثالثة ويتكرر الرسوب في الحساب، والملائكة تضربك بمقارع من حديد وصوتك محبوس رغم أن صرختك تملأ الضريح، تستعيذ وتتفل عن يسارك، ثلاثًا، وتلعن الخناس ألف مرة وتقوم لتصلي، تشطف وجهك بما تبقى من ماء الأمس، تفاجئك حيواناتك الزاحفة ببطء وإصرار تعلن عن نفسها في عبثيات المحلول السكري اللزج، تعرف أنك لم تكن خالص النية وتلعن الست «رشيدة» سيدة المنامات العسلية والقطارات والسيارات والبارات أيضًا، سيدة الشهوة، الجارة التي تزوجت برجال عديدين، لكنك لا تفلح أبدًا في محو آثارها من السروال أو المخيلة.

تتهيأ لممارسة أيامك القادمة ووجهك إلى الحائط ويداك للأعلى.

كالظل المارد يلازمك صداع وتحنان إلى دفء العشيرة وثغر الحبيبة، حضنها الروع للحظات تهز الكيان المتعب كشاطئ أمان وحيد بين أرتال المشاحنات البائدة بحثًا عن مقعد في سيارة تستقلها لمدة خمس عشرة دقيقة فقط !.

تستحلب دفئها الغائب وفيروز تصلي لأجل مدينة الصلاة، «للطفل في المغارة وأمه وجهان يبكيان لأجل من تشردوا، لأجل أطفال بلا منازل»، وأنت وحدك تصارع الأفكار وتتعاطف مع البطريق، وتحلم بانقضاء الليل. هل جربت مرة أن تمشي في جنازة وتفكر في الوجبة القادمة؟ وتتأمل النسوة المتشحات بالسواد وتسخر من الموت والحياة على السواء، وتخلل أصابعك شعر صديقك الوحيد وتمسح دمعتيه وأنت تبتسم من الداخل وتعود إلى تلك المرأة الباكية «هل يجعل الحزن النساء أكثر فتنة»!، أم أن رغبتك صارت وحشية لا تحترم الموت. ربما؛ لكن هذا يناسبك تمامًا، يناسب (شخصًا) يفكر بأعضائه ويمضغ الكتب ولا يبكي لأجل أطفال بلا منازل، ويوهم نفسه بأن الحياة ستصبح أكثر جمالاً لمجرد أنه يقرأ الكتب ويتكلم بهمس ويحب الآخرين.

يناسبك هذا تمامًا وأنت تجول ـ موهومًا بكرم الأصدقاء ـ في الشقة الخالية، تفترش البلاط تارة وتارة تجلس القرفصاء مثل التمثال الأشهر الذي انتُزع قريبًامن أمام هيئة الكتاب، وثالثة تتلصص من فتحتك السحرية على عورات المارة والسائلين، ورابعة تغطي وجهك أمام مرآتك المغبرة، وتقذفها بصمتك المريض فلا تطيق اعترافها: تطل عليك أمك بحنان أوامرها: ولد يامشمش؛ عملت الواجب؟ أيوه؟ أكلتْ الفراخ؟ أيوه. علفت العجلة؟ أيوه. كنست الدار؟ أيوه. خلاص، روح نام..

يرد ابوك مغتاظًا: يا وليه ارحمي نفسك شويه. ويأخذك تحت لحافه المهترئ ويقبلك في فمك وهو ينظر في عينيك، ويسرب إليك «ارواحه تدلع» زرقاء بطعم النعناع ويحكي لك عن الشاطر حسن لما ركب الحصان وخطف ست الحسن قدامه وطار بها فـ..وق ـ في السما..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ازاى يابا!

يبتسم ويقول لك: ياعبيط أصل الحصنة زمان كان لها جنحة.

ـ صح يابا، انا عاوز لما أكبر أطير زى الشاطر حسن. يسرقك النوم من ست الحسن لحظات حلوة، تقوم بعدها ملسوعًا بعصا أمك الغليظة، حينما كانت تضبطك وأنت تصنع أفراحك الصغيرة في عشة الفراخ، أنت و «لوزة» التي تزوجت وخلفتْ سبعةمن البنين وسبعًا من البنات وتمتلك دارين وقيراطين وعجلين ومعزتين وكبشًا واحدًا. كانت تنهرك، أنت بالذات، بعنف، وتطبطب على البنت، ربما لأنك الولد الوحيد على سبع بنات بعدما مات أخوك الأصغر سعيدًا في طفولته.

أطل على العالم من فوق الطابق الثالث والثلاثين، أرقب حزني، يكبر حينًا، يصغر حينًا، لكني في كل الأحوال حزين، أكلم مراتي الحبلى بالصمت وبوجهي القانط، أعود لطاولتي، أعد الشعرات البيض برأسي، وأترحم على أمي، كانت ـ يرحمها الله! ـ تقول: «سيحصدك الموت صغيرًا، ستعيش صغيرًا، وتموت صغيرًا، رغم الشعرات البيض» لكن، لم تقل أمي:لماذا غزاني الشيب صغيرًا؟ ولماذا حطت أمالي في حجر امرأة سوداء؟ لم تقل: لماذا كانت تطعم أخي الأكبر وتتركني؟

الأني لم أقل لها «أف» أبدًا، حتى عندما جردتني من ثيابي أمام بنت الجيران - التي كنت أحبها - ونادت «العسكري» الذي أجبرني أن أقبل مؤخرة زميل في الحجرة الضيقة أسفل البناء الحجري بثلاثة طوابق. وكانت غير نظيفة - في هذا الجزء البعيد من العالم تتحرك نطفتان، عمر الواحدة منهما أكثر من نصف قرن، هما أختاي، وذلك هو الامتياز الأصيل و«الوحيد أيضًا» الذي يضعنا معًا - بعد موت أمي - في كفة واحدة، خيط الدم، النطفة التي تسعى في العماء الأمل نحو النور الأول عبر ممرات ضيقة مظلمة، آلاف من السراديب الموحلة بالغائط والدم.

تتوالى صباحاتك العديدة، موحشًا تطلع إلى نزواتك من أعلى، تقوم بهدوء، تتحسس موضع الألم في ظهرك بوهم برد لا يفارق، تسحب قدميك إلى الحمام، يقرقع ماؤك المحبوس طيلة ليل كامل على سراميك الأرضية ويتطاير في غبش الفجر، تعود ممسكًا ألمك، موضع التبول وترجع إلى كنبتك المكتحلة بظل جسدك الدافئ، تحاول أن تنام، تغلق الراديو وتفتحه عدة مرات وتنظر في ساعتك ضعف المرات السابقة، مضطرًا تقوم، تشعل «بجور الجاز» يحدث وشيشًا عاليًا تضطر من أجله أن ترفع صوت الراديو، تضع الكنكة بحذر و «تعاير» كوبين تمهيدًا لعمل الشاي، تعود إلى الكنبة وتتمدد تحت الغطاء، تعبث بكتبك ومصحفك وقلمك الرصاص.. تقول لنفسك: صباح الخير، ليكون يومك سعيدًا، وتترك رأسك على المخدة، يداعبك نعاس الكسل، تبتسم وتنطق كل الأحداث حتى نقطة الماء التي تسقط كل ثانيتين من حنفية الحمام وتضطرك لسك الحبس، تجد كل شيء منطقيًا وعاديًا جدًا، ولا شيء يستحق!، لكنك وعلى حين فجأة وأنت تبتسم تهاجمك نوبة صداع مزمن ونكد مجهول الأسباب، تنتبه على احتراق الكنكة على النار، تقوم بسرعة ليصطدم رأسك بحافة الترابيزة وتسقط الكنكة على البلاط، فتتأكد فورًا أن اليوم سعيدٌ حقًا..

تتحسس الألم برأسك وتفكر أنك سعيد بالقدر الكافي لـ «استدرار» رثاء الأصدقاء فقط، هؤلاء المنسيون في قاع الذاكرة.

الدنس والخطيئة المشتركة

هذه المسرحية تعد إحدى أعمال ربرتوار المسرح القومي حيث قدمت عام ١٩٦٨، وقدمها المسرح القومي في موسمه المسرحي الحالي بقاعة «عبدالرحيم الزرقاني». وهي تجربة يصفها صاحبها الكاتب المسرحي حسن أحمد حسن في مدخل برنامج العرض المسرحي بأنها تراجيديا شديدة المرارة، وهي فضلا عن ذلك - في ظني - مسرحية كاشفة للنفس البشرية.

و«الدنس» ليس هو بدنس فردي في هذا العمل المسرحي، بل هو دنس جماعي، والمسرحية تأكيد لفكر المسرحي الفرنسي الكبير «سارتر» «جحيمي هو الآخرون»، فليس الجحيم هو المكن والموجود، بل هو ذاك الذي يقوم به الآخرون تجاهنا، إن الآخر ووجوده هو مرآتنا، التي تنعكس فيها معظم آثامنا وجرائمنا والامنا.

لم يكن «الدنس» الذي أصاب إحدى القرى - وهي قرية بلا اسم وبلا هوية - تهاجم من قبل معتدين يغتصبون نساء القرية وبناتها في أثناء غياب الأزواج والآباء الذين اعتقلهم المعتدون. ويظل الأمر في الكتمان، ولم تحاول النساء أن تكشفن عن حالهن أمام أزواجهن، لولا إحدى الفتيات التي كانت تعد نفسها لعرسها، ولم تفض بكارتها، وتصبح الفتاة البريئة مرآة الآخريات المغتصبات، فهي لم تستسلم، أما الآخريات فقد استسلمن، وكان «الدنس» الذي أصابهن هو كالطير المعلق فوق رءوسهن يعلن الفضيحة بقوة، الفضيحة التي تؤكد على أن المقاومة ليست شعارا أو معياراً أخلاقيا نقراه في كتاب غير مقروء، بل هي تجربة حياتية معاشة دامية، فضلا عن أنها «اختيار».

ويضعنا المؤلف أمام هذا المأزق الدرامي: فأي اختيار يمكن لنا القيام به؟!.. أهو اختيار الشرف المقنع، والمعلق كالطير فوق رءوسنا، أم هو اختيار للشرف الحقيقي الذي ينبغي أن ندفع عنه الثمن.. حتى ولو كان من دمائنا؟!..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهد اغتصاب الفتاة على أيدى نساء القرية

صورة لفتيات القرية دهن شا يتخذن قرارا خطيرا

لا يستطيع المؤلف المسرحى أن يبعدنا عن تلك الاختيارات، فيفضحنا ويعرينا عبر شخوصه الممثلة، ويصبح اختيار بطلات المسرحية والممثلة لنساء القرية هو اختيار أصعب ما فيه أنه اختيار يدفع فيه الإنسان حياته أو استسلامه، ويا له من موقف!

فنساء القرية اللاتى اغتصبن جميعا، لم يبق منهن إلا الفتاة العروس التى حافظت على شرفها وهى تستعد لليلة عرسها مع رجله المختار. وفى بكارة الفتاة اتهام لنساء القرية المتزوجات، والفتيات البكر اللاتى اغتصبن جميعا، ونحن نعلم أن الفتاة قد هربت من مغتصبيها، واستطاعت بفعل المقاومة الحفاظ على أعز ما تملكه طهارتها، وحريتها فى الوقت نفسه. لذلك كان على نساء القرية أن يفعلن شيئا تجاهها يحدد: أن يحطمن تميزها عنهن، ويكسرن خصوصيتها وتفردها، لتصبح عادية، مشاعًا، مثلهن. كان عليهن خدش عفافها الملتصق بروح المقاومة والدفاع عن النفس، مقاومة فعل الإثم. كان عليهن - فى نهاية الأمر - انتزاع بكارتها لتصبح مثلهن مغتصبة قبل أن تزف لرجلها، ويتم فعل الاغتصاب «المدنس» وتندفع النساء فعلا نحو الفتاة كالصقور الضارية لفض غشاء البكارة، ويصل هذا المشهد إلى ذروته الدرامية والمسرحية، عندما نشعر أنها تغتصب أمام أعيننا بأيدى نساء القرية، وبفعل الرجال المغتصبين الذين يظهرون فى خلفية المسرح وكأنهم يغتصبون الفتاة عبر النساء المتعطشات للدنس المشترك.. ويحدث هذا بالفعل، ويحدث معه فعل التطهر عند نساء القرية، وهو فعل قائم على معنى التطهر على المستوى المادى، يتزامن مع قدر شعورهن بالتساوى فى الإثم المشترك والدنس المخيم على القرية.

وتنتهى المسرحية بقيام خطيب الفتاة بقتلها، الفتاة الطاهرة، عندما يعلم من نساء القرية بأنها اغتصبت كالأخريات من الرجال الغرباء الذين هاجموا القرية.. ولا تبقى إلا سيدة واحدة لم تستطع النساء الأخريات أن يخرسن صوتها، فتصرخ بالحقيقة

بعد أن ينتهي فعل القتل حيث ينتهي فعل التصريح بالحقيقة، لكن السيدة تنفلت من قبضة أياديهم المغتصبة لتعلن عن الحقيقة بعد أن ينتهي كل شيء، وبعد أن تموت الفتاة وتموت معها البراءة، ومعها ينتهي العمل المسرحي، وكأن «الدنس» قد خيّم على القرية، قريتنا، وقريتهم، كالطاعون الذي ينتشر كالنار في الهشيم بكل أرجاء مدينة «كامو»، في عمله المسرحي الرائع المأخوذ عن رواية له بذات الاسم، ويذكرنا هذا العمل كذلك بالملك لير، وقد خيم على مملكته «الدنس» وقتلت فيه البراءة، وبعد أن قتلت كورديليا ابنته الطاهرة.

غير أن العمل الدرامي «الدنس» يثير قضية عامة بالإضافة إلى موضوعه «الشكسبيري» وروحه المأخوذة من مسرح «لوركا»، وطاعون «كامو» الفكرى المخيم على المدينة، في أنه مثال تطبيقي - في نظري - لفكرة «الربرتوار» المسرحي، وطرحه فوق خشبة المسرح القومي؛ وتحديدا بقاعة **عبدالرحيم الزرقاني**؛ وهو امتداد طبيعي لتنفيذ خط الربرتوار المسرحي المصري والعالمي.

في هذا النص المسرحي القصير، الذي يثير قضايا متنوعة، ينجح «**فادي فوكيه**» مهندس الديكور، والمخرج في وقت واحد مع مجموعة من شباب الممثلين. ولعل ماضاقت به نفسي في أثناء مشاهدتي للعرض المسرحي هو المدخل الحركي الطويل الذي قام بتصميمه **مجدي الزقازيقي**، فالمدخل (الافتتاحية) ليس له قيمة فكرية أو فنية كبيرة. كما أن الاستخدام الحركي بشكل عام، يتسم بطبيعة مدرسيه لم تتح لنا مشاهدة رؤية فنية باحثة عن معادلات بصرية حركية درامية لفعل الاغتصاب، والقتل فضلا عن أن هذا التصوير الحركي اتسم بمباشرته أحيانا وبفجاجته أحيانا أخرى، والقليل منه كان مجرد محاولات متواضعة للغاية لا ترقى لمستوى الفعل الدرامي. وقد ساعد على ذلك الاستخدام الدائم (للكونتراست - Contrast) أو التناقض بين الألوان: الأسود كخلفية، واللون الأحمر في الملابس، واللون الأبيض لفستان الزفاف، مما رفع التصور السينوغرافي للرؤية المباشرة بواسطة حرفية الدلالة، لا رمزيتها.

ومما يحسب للمخرج **فادى فوكيه** اختياره الجيد لنص «الدنس» واستعانته بمجموعة من شباب الممثلين والممثلات الذين يمثلون في مجموعهم روح العمل وإيقاعه ونبضه. فهم بالفعل مجموعة متجانسة قاموا بأدوارهم على أفضل ما يكون وفقا للمادة الدرامية المطروحة، وقدراتهم الإبداعية الشبابية التي تتفتح رويدا رويدا، وتنبئ عن تقدم واضح في آرائهم ومستقبل الحركة المسرحية المصرية. وأخص بالذكر هنا - على وجه التحديد - الفنان الشاب الأكاديمي **عاصم نجاتي، وهويدا غريب وعلا مصطفى وجهاد عبدالله** ولقد استطاع الفنان الكبير **عاصم البدوى** بمهارته الفنية في إضفاء جو من الشاعرية على النص المباشر بفضل رسم لوحات من الإضاءة تأتي دوما عند الفنان **عاصم البدوى**، لكي تحقق معادلات درامية وفنية عالية.

أما الاكتشاف الفني الجميل لهذا العمل فهو اشتراك الفنان الموهوب **خالد عبدالغفار** الذي قام بتلحين كلمات **جمال فرج** وأحياها بصوته.

هناء عبدالفتاح

يوسف الشارونى

حوريات الجنة Virgins Of Paradise
لبربارا وود by Barbara Wood

من بين الكثير الذى نفتقده فى حياتنا الثقافية هو متابعة ما ينشر فى الآداب العالمية عن مصر، أقصد الأعمال الإبداعية، وليس فقط ما ينشر عن تاريخنا - لا سيما الفرعونى منه وهو كثير - ودراسة عاداتنا ومجتمعاتنا، دراسات مخلصة أحيانا ولأهداف مريبة أحيانا أخرى، كما أنها دراسات تتأرجح ما بين الدقة العلمية المخلصة والسرحان الذى يبلغ حد التخريف.

فهناك أكثر من روائية أو روائى غربى جعل مصر مسرحا لأحداثه الروائية على نحو ما فعلت كاتبة الرواية البوليسية **أجاثا كريستى** كما فى روايتها «جريمة على النيل» و «الموت يأتى كالنهاية» وقد انتهيت لتوى من قراءة رواية ضخمة يبلغ عدد صفحاتها حوالى ستمائة صفحة للكاتبة الأمريكية **بربارا وود**، وتتناول ثلاثة أجيال مصرية بدءا من عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٩٣، فقد نشرت الرواية عام ١٩٩٤، مما يذكرنا بثلاثية **نجيب محفوظ**، وكأنما قسّما بينهما مصر القرن العشرين: نصفه الأول كان من نصيب ثلاثية **نجيب محفوظ** ونصفه الثانى كان نصيبه رواية «حوريات الجنة» ، والفرق بينهما هو الفرق حين يكتب مصرى عن مصر، وحين يكتب الآخر عن مصر فرغم غزارة المعلومات التى حشدتها الكاتبة عن عاداتنا وتقاليدنا حتى انه يمكن استخدام الرواية كدليل سياحى اجتماعيا وتاريخيا وسياسيا لمصر فى النصف الثانى من القرن العشرين، بل وثقافيا حيث لا يفوت الكاتبة أن تذكر على سبيل المثال أسماء **نجيب محفوظ** وباحثة البادية **ملك حفنى ناصف ونوال السعداوى** وغيرهم من أدبائنا، إلا أنها من جانب آخر أخطأت أخطاء واضحة فى معلومات أخرى بحيث تثير قضية نقدية هامة هى العلاقة بين الإبداع الأدبى والواقع، لاسيما إذا كان العمل الأدبى يجعل التاريخ خلفيته، فمجرد أن تؤرخ الكاتبة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لفصول روايتها بسنوات محددة لها دلالتها فى تاريخ مصر المعاصر هى على التوالى: ١٩٤٥/ ١٩٥٢/ ١٩٦٦/ ١٩٦٧/ ١٩٧٣/ ١٩٨٠/ ١٩٨٨/ ١٩٩٣، فإنها تكون قد وضعت لروايتها علامات عليها أن تلتزم بها. وعلى سبيل المثال فلا ينبغى أن نقرأ أنه كان هناك أيام حكم فاروق وزير للثقافة ويونانى أيضا، لأن مصر لم تعرف وزراء أجانب بعد حكم الخديوى توفيق فى القرن التاسع عشر، ولأن وزارة الثقافة لم تعرفها مصر إلا بعد إلغاء الملكية عام ١٩٥٢، ولأن زواج القبطى من المسلمة مباح، ولأن زوجة إنجليزية - ماتزال على دينها المسيحى - يمكن أن ترافق حماتها المسلمة لأداء فريضة الحج، مما يجعل الكاتبة تناقض نفسها حين تذكر فى روايتها أن الأماكن المقدسة فى السعودية لا يطأ أرضها إلا المسلمون، ولا أن متطرفين أقباطا يرسلون تهديداتهم إلى مخرج سينمائى تدعو أفلامه إلى تحرير المرأة، بل إنهم يهاجمونه فى حشد منهم أثناء تصوير أحد هذه الأفلام. لكن هذا لا ينفى أنها روائية قديرة، تجيد حرفة الحكى، فتشدك من أول صفحة فى روايتها لآخرها، وتلعب بعواطف قارئها بين شد وإرخاء، بحيث ما أن ينتهى قارئ الرواية حتى يتساءل ما إذا لم تكن شخصياتها جيرانا له يوما ما. هذا فضلا عن لغتها الإنجليزية السلسة مقارنة بلغة غيرها من روايات تضطر قارئها - الذى لا تكون الإنجليزية لغته الأولى - الرجوع إلى القاموس من حين لآخر. ولا يفوتنا فى هذه المناسبة أن نذكر ثلاثية **جميل عطية إبراهيم** التى تحمل عناوينها التواريخ الثلاثة التالية: ١٩٥٢/١٩٥٤/١٩٨١، حيث خلفية أحداثها تاريخ مصر السياسى فى النصف الثانى من القرن العشرين أيضا. وأسرة آل رشيد الارستقراطية وأجيالها الثلاثة هى محور العمل الروائى، بدءاً من الدكتور إبراهيم رشيد الطبيب الخاص للملك فاروق، وقصر الأسرة الكبير المتسع الذى يقع فى شارع «حوريات الجنة» بحى جاردن سيتى. تبدأ قصتنا بعودة ياسمين إلى مصر بعد غياب طويل فى الولايات المتحدة الأمريكية وتسترجع معها قصة طفولتها وأسباب هذا الغياب الطويل، فنعرف أن أباها إبراهيم رشيد قد فقد زوجته الأولى وهى تضع أختها الكبرى كاميليا، فينهار الزوج انهياراً يؤدى به إلى لحظة ثورة مجنونة، فيكون عقابه - على نحو ما تنبأت العرافة «قطة» - أنه لن ينجب ذكوراً. هنا نجد جذور ما تحرص عليه الكاتبة حتى نهاية الرواية ويتلخص فى خطين: أولهما أن المجتمع المصرى يعيش فى عالمين مندمجين: عالم واقعى وآخر روحى أحيانا وغيبى أحيانا أخرى، مثل اللجوء إلى نبوءات المراقات، أو قراءات الكف والفنجان (فنجان الشاى وليس فنجان القهوة). أما الإيمان الدينى المؤمن بقضاء الله وقدره وتسليم الأمور له فيتجسد فى شخصية أميرة أم القبيلة إذا جاز التعبير والدة الدكتور ابراهيم رشيد، وهى أرملة ذات شخصية قوية أتاحت لها أن تسيطر على أفراد أسرتها الذين أخذوا يتكاثرون حتى الجيل الثالث دون أن تضعف قبضتها رغم أميتها وما تطورت بها السنون إلى شيخوخة جسد دون شيخوخة روح، فكانت على سبيل المثال تحتفظ بقدرتها على اقتراح الزيجات بين شباب أسرتها وتنفيذها، كما كانت كلمتها مسموعة فيما يثار من مشاكل بين أفراد الأسرة.

ARCHIVE

أما القضية الأخرى التى حرصت الكاتبة على إبرازها ومتابعتها من حين لآخر فهى قضية المرأة فى مجتمعنا المصرى بدءاً من تفضيل الذكور على الإناث، حتى قضايا الختان، وإصدار أحكام الإعدام معنويا وحتى جسديا - بمجرد الاشتباه فى فقدان العذراء بكارتها بغض النظر عما إذا كان هذا برغبتها او بالرغم منها. هذا فضلا عن تعرض الرواية لقضايا مؤثرة فى مجتمعنا المصرى مثل قضيتى التضخم السكانى والتطرف. ولا تنسى الكاتبة أن تبرز روح الفكاهة عند الشعب المصرى وتروى بعض النكات التى يتداولها أفراده.

ثم تأتى الثورة ويطرد الملك فاروق من مصر، ويعتقل طبيبه ابراهيم رشيد، ويلقى فى السجن عذابا رهيبا، فنحن لا نرى حكم عبد الناصر فى هذه الرواية إلا من خلال أفراد الطبقة العليا التى أضيرت من إجراءات الثورة وأخيراً يفرج عن إبراهيم رشيد لكن يعتقل زوجان يهوديان دون أن يرتكبا جريمة ولا لأنهما يهوديان بل لمجرد تخويف الآخرين وابتزازهم من قبل حسن الصابر الذى تمنحه المؤلفة وظيفة مدير مكتب عبد الحكيم عامر، والذى يريد أن يتزوج ياسمين رغم فارق السن بينهما، فهى ابنة صديقة ابراهيم رشيد من زوجته الإنجليزية التى تزوجها بعد وفاة زوجته الأولى، وهذان الزوجان اليهوديان صديقان لأسرة إبراهيم رشيد، واعتقالهما إنذار لصديقهما إبراهيم رشيد بأن يكون هذا مصيره إذا لم يوافق على زواجه من ابنته ياسمين، وهو صاحب تجربة سابقة فى عذاب السجن... ولم يفشل مشروع حسن الصابر إلا بسبب مصرعه، وهزيمة ١٩٦٧.

وفى نهاية حكم السادات كان من بين العدد الكبير الذى اعتقله سيدتان من أفراد الأسرة تعملان بالسينما والرقص: كاميليا ابنة إبراهيم رشيد التى ماتت أمها اثناء ولادتها، وعمتها ذهيبة Dhhiba (ولم أستطع أن أرد هذا الاسم المكتوب بالحروف اللاتينية إلى ما يمكن أن يكون أصله العربى). كما قبض على صديق لكاميليا - تزوجها فيما بعد - وهو صاحب إحدى الصحف المعارضة، ولم يفرج عنهم إلا بعد اغتيال السادات وتولى الرئيس حسنى مبارك حكم البلاد.

وتنتهى الرواية بمؤشرين يبدوان مختلفين من ناحية، ويثيران التساؤل من ناحية أخرى عما إذا كانت هناك صلة بينهما، ولماذا تطورت الأمور على هذا النحو من النقيض إلى النقيض: أحدهما تحقق حلم أميرة الذى صاحبها طوال حياتها، وقد أصبحت تنتمى الآن إلى جيل الشيوخ، بتأديتها فريضة الحج.

والمؤشر الآخر انضمام محمد - وهو من شباب الجيل الثالث - إلى جماعات العنف وتحريضهم له على وضع قنبلة موقوتة فى مسرح أحد النوادى حيث سيقام احتفال عائلى بشفاء العمة الممثلة ذهيبة من إصابة سرطانية، وهو ما كان يجهله محمد، فلما علم بذلك ندم وأسرع لإبطال مفعول قنبلته، لكن القنبلة كانت أسرع فانفجرت فيه وفى والده الذى حاول أن يمنعه من الاقتراب منها دون أن يعرف أن ابنه هو واضعها، كما قتل موسيقيان وأحد العمال.

وكان رؤية الكاتبة الأمريكية باربارا وود إلى تطور المجتمع المصرى خلال نصف قرن تتلخص فى أنه إذا كان طموح جيل الشيوخ هو الحج إلى بيت الله الحرام، فإن العنف أصبح لغة الأحفاد..

عبد الله خيرت

عصر الجينات والألكترونات*

لا أتذكر عن أى كتاب ترجمه د. **أحمد مستجير** قال **يوسف إدريس** ملاحظته الذكية: فقد أحس أن الكتاب مؤلف باللغة العربية وليس مترجما، وهذه تجربتى مع كل ما قرأته مترجما لهذا العالم المستنير واسع الأفق، إنه يواكب ما يحدث من تطور بالغ السرعة فى العالم ويرصده بعينه الفاحصة ثم يجد من واجبه أن يقدمه للقارئ العربى ميسرا وبسيطا وبعيدا عن الجفاف والتعقيد.

وكنت أظن حين رأيت الدكتور **مستجير** لأول مرة منذ سنوات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منهمكا فى نقاش متشعب مع الدكتور **عبد القادر القط** حول الشعر، أن الرجل متخصص فى الأدب العربى مشغول بتطور الشعر وزحافاته وعلله، حتى أننى وجدته الرجل المناسب - قبل أن ينبهنى الدكتور **القط** أنه عميد كلية الزراعة - لأعرض عليه ديوانا من «الشعر» أضجرتنا صاحبته ذات مساء، فى كرمة ابن هانئ حيث كنت أجلس بين **يسرى العزب وحسن طلب** نستمع مرغمين إلى هذا الغثاء، فلما لفتنا نظرها بعد الندوة إلى ما وقعت فيه من أخطاء بدائية قالت قالبة للحقيقة «إذن أنتم الذين كنتم تصخبون فى آخر القاعة؟» ثم تنازلت وألحت أن تهدى كل واحد منا نسخة من ديوانها الجديد - نعم..

* عصر الجينات والألكترونات - كتاب سطور - تأليف والتر ثروت اندرسون ترجمة أحمد مستجير - سبتمبر ١٩٩٨ .

فلها دواوين أخرى - وهكذا اتهمت نفسي بالغفلة وعرضت الديوان على الدكتور **مستجير** فألقى عليه نظرة خاطفة ثم دفعه بيده إلى آخر المتضدة التي كنا نجلس إليها قائلا: «هذا ليس كلاما ... مجرد كلام .. فكيف يكون شعرا؟ من الذي يسمح بنشر شيء كهذا؟» ولكنه على كل حال كان أهدأ من أمل دنقل الذي حدثني أن ديوانا من هذا النوع وقع في يده، وكان يسكن في لوكاندة البرلمان بميدان العتبة، وظل طوال الليل مسهدًا لا يعرف النوم إلى عينيه سبيلا. ثم انتبه في النهاية إلى سبب الأرق ففتح نافذة الغرفة وألقى بالكتاب في ميدان العتبة الواسع ثم عاد إلى فراشه واستغرق في النوم.

هل بعدنا كثيرا عن موضوع الكتاب الذي نعرضه باختصار حسب طاقتنا؟ إنه لأمر بالغ الأهمية أن يكون الرجل الذي ينقل كتابا من لغة أخرى إلى لغته عارفا بهذه اللغة ومتبحرًا فيها وليس ملما بها فحسب، لأنه إذا لم يكن كذلك جاءت الترجمة ركيكة بعيدة عن الأصل، بل ومنفرة وباعثة على الضجر وكاشفة عن العجز، وقد أتاح لي عملي الطويل في مجال النشر أن أتعرف على نماذج عجيبة من هؤلاء المترجمين؛ كنا ندفع الكتاب المترجم إلى مراجع فنفاجأ بأن كل صفحة تعجُّ بالأخطاء القاتلة وكان المراجع يعيد الكتاب بعد أن يتجرع منه صفحات، ولكن الأعجب من هذا أن الكتاب كان ينشر بعد ذلك لا أعرف كيف، مثلما تنشر «الشاعرة» التي أشرنا إليها ما تكتبه من غثاء في الصحف والمجلات وتجد من يتحدثون عن صورها الفنية ورؤيتها العميقة ويربطونها بكبار الشعراء.

لقد التقيت الدكتور مستجير في كتابه التي ترجمها من قبل فأحسست أنه يتوجه إلى القارئ العام ويجتهد في أن تصل إليه المعلومات والأفكار التي ربما تكون معقدة في لغتها أو تكون موجهة إلى المتخصصين في فروع العلم المختلفة، ولسنا منهم.

وأشير هنا بصفة خاصة إلى كتاب «التطور الحضاري للإنسان» تأليف **جاكوب برونوفسكي** لأن المترجم اكتفى في مقدمته للكتاب بإثبات فقرات قصيرة من الكتاب نفسه كانت وسيلة ناجحة لتقريب الكتاب ولحفز القارئ على المضي في قراءته، كانت تلك الفقرات أقرب إلى الشعر منها إلى كلام العلماء، ومصطلحاتهم الغامضة... إنه يقول مثلا:

«إن التباين هو روح الحياة، وكل محاولة لجعلنا متماثلين بيولوجيا أو عاطفيا أو ذهنيا إنما هي خيانة لحركة التطور التي وضعت الإنسان على القمة».

أو يقول:

«إنه لحبل معلق في الهواء، ذلك الذي يسير عليه الإنسان ما بين التوق لإشباع رغباته، وبين الاعتراف بالمسئولية الاجتماعية...»

وهكذا يسلك الدكتور **مستجير** في هذا الكتاب الجديد «عصر الجينات والالكترونات» فلن تجد في هذا الكتاب المتخصص جملة عسيرة الفهم أو فكرة غامضة أو مصطلحات تحول بينك وبين التواصل مع المؤلف.

إن حروبا ضارية - معلنة وخفية - قامت من أجل تطور جنس الإنسان وتطور ما يستخدمه ويحتاجه من حيوان ونبات، وقد استمرت هذه الحروب قرونا وبعضها مايزال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشتعلا إلى الآن بهدف التخلص من أخطار المرض والخوف واستهلاك الأعضاء... خذ مثلا قصة التغلب على مرض الجدرى، لقد اكتشف الدكتور **جينر** عام ١٧٩٨ التطعيم ضد هذا المرض الذى كان يحصد الملايين أو يصيبهم بالعمى والعاهات الأخرى. وكان من المتصور أن يرحب الناس بهذا الانجاز العظيم... ولكن العكس هو الذى حدث:

«أصبح التطعيم موضوع جدل حار.. عارضه أصحاب عيادات الجدرى الذين رأوا - على حق - أن عملهم سيقضى عليه تماما مع تحول الناس إلى طريقة أرخص وأسهل، عارضه **توماس التوس** (منظر العالم المكتظ بالسكان) الذى تنبأ بأن التطعيم سيطلق عنان التزايد السكانى، عارضه رجال الدين الذين اعتقدوا أن إصابة الإنسان بمرض من الأبقار هو فعل غير طبيعى يعارض مشيئة الله، عارضه العلماء وأهل الطب.. عارضه الدراونة: فقد رأوا أنه يهدم القوانين الصحيحة للانتخاب الطبيعى، بأن يساعد الضعيف على البقاء بل ربما على الإنجاب، عارضه أيضا من تخوفوا من وجود آثار جانبية له.. ونجح المعارضون ليؤسسوا تحالفات بأوربا والولايات المتحدة ضد التطعيم...»

إنها قصة طريفة وإن كانت مزعجة، ولعلك تتذكر بها موقف الناس فى بداية القرن عندنا حين بدأ الترام ينهب المسافات فى شوارع القاهرة، فقد تعصب الناس ضده وكانت حجتهم أنه يقتل الأطفال.

ولكن إلى أين انتهت معركة الجدرى؟ يقول المؤلف إن المرض قد قضى عليه تماما:

«.. أما آخر السلالات الباقية من الفيروس فتقف تنتظر الموت مجمدة فى النتروجين السائل فى معملين يقعان تحت حراسة صارمة - واحد فى أطلنطا والآخر فى موسكو».

أما قصة نقل الأعضاء البشرية والحيوانية إلى الإنسان فهى قصة مثيرة أخرى ومجال التقدم فيها يسير بسرعة بالغة.. ولا تتوقف المحاولات للبحث عن البدائل أو تحسين المنتجات القديمة:

«وهناك احتمالات بفتوح رائعة، يتوقع البعض ابتكار أعين اصطناعية وآذان، لا تكون مجرد بدائل تجميلية (كما هو الحال الآن) وإنما أعضاء عاملة فعلا قادرة على الإحساس بالضوء والصوت تنقل الإحساس إلى المخ...»

إنه عالم غريب ينشط فيه العلماء ومن يحسنون الثقة فى الإنسان لجعل حياة هذا الإنسان أفضل، أو لجعله قادرا على الحياة الطبيعية، ولتخفيف الآلام القديمة، ومن الواضح أن النجاح حليف هذه المحاولات لأن التاريخ العلمى يثبت هذا ويؤكده.

ولابد من الإشارة فى النهاية إلى أن مؤلف الكتاب - مثله مثل المترجم - ليس مجرد عالم متخصص فى فرعه الدقيق، وإنما هو كذلك قارئ للشعر وللقصة ويكفى أن تقرأ عنوانا مثل «رجال وفئران» حتى تعرف أنه يذكرك بقصة شتاينبك الرائعة أو عنوانا مثل «مزرعة الحيوان» حتى تعرف أنه قرأ **جورج أورويل** وإن كان الحديث ليس عن القصص والروايات وإنما هو حديث علمى شائق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد حسن على

فى نقد الصوفية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقدم لنا الدكتور / محمد حسينى أبو سعدة رئيس قسم الفلسفة بجامعة حلوان فى دراسته الجديدة التى صدرت الشهر الماضى بعنوان (فى نقد الصوفية)، رؤية مهمة حول التراث الصوفى من وجهة نظر نقدية، كما تبدت على نحو خاص عن ابن الجوزى. استهدف ابن الجوزى بنقده تصحيح مسار الحركة الصوفية، حتى تعود مرة أخرى إلى مظلة الدين الإسلامى كما يفهمه جمهور السلف الصالح، ومن هنا كان نقد ابن الجوزى لبعض ما راه من ألوان الخروج والشطح فى التراث الصوفى. وإذا ما بدأنا بمجال الزهد والتقشف، فإن ابن الجوزى يلحظ أن هناك من الصوفية من يشتط فى تقشفه إلى الحد الذى يصل به إلى مالا يرضاه الإسلام المعتدل، من تعذيب للبدن وإنكار لحاجاته، فقد كان البسطامى مثلا يعتكف بالمسجد أياما دون طعام أو شراب، فإذا سئل : بأى شىء نلت المعرفة؟ يقول: ببطن جائع وبدن عار ومن الطبيعى أن ينتقد ابن الجوزى هذا السلوك الصوفى لمغالاته فى فهم الزهد والتقشف ولمجافاته لروح الإسلام، التى هى روح التوسط والاعتدال، بل إن المؤمن القوى خير عند الله من المؤمن الضعيف، فلا محل إذن لإنهاك البدن وإضعاف قواه، وإذا كان الصوفية قد بلغ بهم زهدهم

إلى حد إجلال الفقر والسعي إليه لأنه باب الآخرة، فإن هذا أيضا مما يكشف **ابن الجوزي** عن رفضه الله لأنه يتناقض مع صحيح الدين، الذي يعلمنا أن من يترك ورثته أغنياء خير ممن يتركهم عالة يتكففون الناس، وما يصدق على مفهوم الفقر عند الصوفية، يصدق أيضا على مفهوم التوكل.

أما عن نقد مسلك الصوفية في الوحدة والخلوة والاعتزال، فإن الدكتور **أبو سعدة** يتقصى ما راه **ابن الجوزي** في ذلك، حيث نجده قد رفض غلوهم في طلب العزلة والانفراد، إلى الحد الذي أوصل بعضهم إلى ترك الزواج والإنجاب مستدلين على ذلك ببعض الأحاديث الضعيفة في نظر **ابن الجوزي**، أو بطريقة في التأويل لا تستقيم مع روح النصوص، ومن ذلك تأويلهم للآية الكريمة: «إن من أزواجكم وأولادكم عدوا لكم فاحذروهم»، وهذا التأويل يتعارض مع روح الإسلام ومع كثير من النصوص الأخرى في الكتاب والسنة.

أما عن الوجد والسماع الصوفي، فقد خلط الصوفية بين التواجد والوجد، ورأوا في النشوة أو الطرب أمارة على الوجود الحق، فكانوا يرقصون من طرب، ويغشى عليهم ويُصعقون عند سماع القرآن، إلى غير ذلك من تصفيق وإصدار لأصوات غريبة تعيد إلينا في رأي **ابن الجوزي** تراث (المكاء والتصدية) الذي كان معروفا من عرب الجاهلية وهم يطوفون بالكعبة.

أما عن مكانة العلم عند الصوفية فهي تقوم على إيمانهم بأن النصوص ظاهرا وباطنا، وإذا كان الفقهاء وعلماء الشريعة لايستطيعون إلا أن يفهموا ظاهر النصوص، فإن الصوفية وحدهم هم الذين يفهمون باطنها. ولكن **ابن الجوزي** لا يوافقهم على هذه القسمة غير العادلة، فالعلم الباطن أو العلم اللدني كما يسميه الصوفية، لا يتناقض مع العلم بالظاهر، وأحدهما لا يغني عن الآخر، فهما متكاملان وليسا متعارضين.

وإذا كان المتصوفة قد نظروا إلى التوكل نظرة فيها كثير من الإسراف الذي يؤدي إلى التكاسل وإهمال السعي وراء الأسباب المؤدية إلى أرزاق الحياة ومنافعها، فإن **ابن الجوزي** يأبى عليهم هذا الإسراف ويسوق كثيرا من الحجج الكافية لإبطال دعاواهم في هذا الموضوع، وكذلك يفعل في مواقف الصوفية الأخرى من قضية (الاحتراز والحيطة)، وقضية (التزود في السفر)، ليثبت لنا كيف أن غلو بعض الصوفية لا يستقيم مع روح التوسط والاعتدال المعروفة من الإسلام.

لقد استطاع الدكتور **أبو سعدة** أن يكشف لنا في هذه الدراسة الممتعة المتقصية العميقة، عن موقف أحد أعلام أهل السنة من التراث الصوفي الغالي، وهو **ابن الجوزي**، الذي يصح لنا أن نراه معبرا عن أهل السنة عامة.

تعقيبات وردود

رسالة د. عبد الحكيم بدران المنشورة هنا، تمثل في وضوح الرؤية ودقة الصياغة، أفضل ما وصلنا من تعقيبات حول ملف (الدين والأسطورة الذى نشرناه في مطلع هذا العام (ثلاثة أعداد)؛ ونحن ننشر الرسالة على الرغم من اختلافنا مع رؤية كاتبها التى ترى الحضارة بمنظار الدين، وتتوهم انفصالا بينا بين العلم والقيم، وهى رؤية يلخصها أنصارها في العبارة الشائعة المغلوطة (في الغرب مسلمون بلا إسلام، بينما في بلادنا إسلام بلا مسلمين) ولعل هذا هو مادفع الدكتور عبد الحكيم إلى الاستشهاد بالغرب حتى وهو يدافع عن الدين، فوضع نفسه بذلك بين (الراقصين على أنغام الغرب) على تعبيره!

الرقص على أنغام الغرب

يخطئ التنويريون العرب إذا أصروا على الفصل التعسفى بين الدين والدولة، فالفصل بين الكنيسة والدولة كما يريد أن يصوره التنويريون العرب لم يكن فصلا كاملا على نطاق واسع، كما يوحى بذلك هذا المفهوم. فهناك ديمقراطيات حديثة مثل إسرائيل وبريطانيا العظمى بها كنائس ومعابد رسمية قائمة، وللكنيسة الكاثوليكية في العديد من البلاد وضع قانونى خاص كما في إسبانيا وإيطاليا وبولندا، وفي الأخيرة ساندت الكنيسة حركة التضامن العمالية التى كان لها دور كبير في مقاومة استبداد الحاكم الشمولى.

أما في ألمانيا فإن الدولة تقدم دعما ماليا لكل من الكنائس الكاثوليكية والبروتستانتية، وفي الولايات المتحدة يدعم النظام الضريبى الكنائس المختلفة بصورة غير مباشرة

أما البلدان اللذان أصرا رسميا وتاريخيا على فصل الدين عن الدولة، فانهما اتخذا القرار بذلك لأسباب متعارضة. ففي فرنسا بعد ثورة ١٧٨٩م تم الفصل لحماية الدولة من سلطة الكنيسة ونفوذها، أما في الولايات المتحدة، فقد جرى ذلك من أجل حماية العقائد والطوائف الدينية المختلفة من سلطان الدولة. ولعلنا نذكر جيدا أن أوائل مستعمرى أمريكا أبادوا الهنود الحمر، ولسخرية القدر كانوا هم أول المضطهدين ممن جاءوا بعدهم

ومع ذلك فإن جلسات الكونجرس تبدأ بصلاة عامة، ويقسم الرئيس المنتخب لأول مرة يمين الولاء للأمة الموحدة بالإرادة الالهية ويقوم هؤلاء بالقسم الرسمى بوضع اليد على الكتاب المقدس. ويقول البعض إنها مجرد شكليات، ولكن حقيقة مايجرى في الولايات المتحدة يشير إلى عكس ذلك تماما. ويبدو الآن أن الجدل يثار في الوقت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحالى حول مسائل الإجهاض والصلاة فى المدارس الخاصة والعامة والإعانات المالية التى تمنح للمدارس التى تديرها الكنائس. ولوقت قريب كان يدور الجدل حول الداروينية بتدريس النظريتين ونظرية الخلق. وصدر اكثر من حكم قضائى يقضى بتدريس النظريتين وهذا هو كلينتون يقف ضد تجارب الاستنساخ من منطلق دينى وال جور يدعو إلى حماية البيئة من المنطلق نفسه، وقبل ذلك وقف ريجان وبوش ليمنعا استيراد حبوب الإجهاض من فرنسا بوازع دينى أيضا.

وفى كل مكان تنبثق من جديد الدعوة إلى إجراء تعديلات وإصلاحات. وهذا بلاشك تطور خطير كما نراه فى الوقت الحالى فى أوج تشنجه فى الولايات المتحدة، وفى لبنان، وحتى فى جمهوريات الاتحاد السوفيتى السابق ويوغوسلافيا السابقة، وأهم من ذلك كله الصراع الدائر على مدى عقود طويلة فى أيرلندا.

يحدث كل هذا لأنهم حاولوا فى أوربا أن ينسوا أن الإنسان كائن ديني، فهو أكثر من الحيوان السياسى عند أرسطو، والإنسان الذئب عند هوبز. إن كان دائما منذ قديم الزمن كائنا اجتماعيا دينيا. ويعترف عالم الحضارة اليونانية الكبير جان بيير فرنان بأنه أمضى حياته وهو يفكر مع ماركس، أن الأمة والدين ظاهرتان ادانهما التاريخ، ثم تبين له أنه لايفهم شيئا عن اليونان وهو موضوع دراسته اللهم إذا سلّم بوجود كل من المفهومين فى الإنسان بصورة دائمة.

ويعانى المجتمع الغربى أزمة عقلية مرتبطة بظهور فكرة الفرد وتمجيد العقل وتقدم العلم، وكذا تمجيد الشعوب بصورة قد تصل إلى الشوفينية. ولم يؤد تمجيد العقل إلا إلى الايديولوجيات الشمولية.

ولا تصدر أزمة العقل هذه عن العقل الذى ضللته ولا عن الحدود العلمية التى فرضها العلماء، إنما تأتى كما يقول الفيلسوف الفرنسى إيمانويل نتيجة محاولة الحماية ضد ايديولوجية التقدم الليبرالية التى أدت إلى النازية والشيوعية التى جاءت معها الستالينية.

عالم بلا إله يحكمه عقل مبرمج، وإن يكن مستنيرا فى سياق يوتوبيا ثبت فشلها قد تغير مهمة الدين ولكنها لاتلغى الحاجة إليه، عالم من العقلانية بلا جدول وثقافة بدون مقدسات ـ سوف يكون عالما بلا أخلاق ولا قيم ـ عالما بدون ثقافة فليس هناك ثقافة مفرغة من القيم والاخلاق.

وتتمثل الحقيقة التاريخية فى أنه منذ قيام أوربا بغزو العالم، صدرت المظاهر المأساوية لهذه النزعة الإمبريالية لإبادة الهنود الحمر واستغلال الشعوب وتجارة الرقيق عن العقيدة العالمية التى يعتنقها الفلاسفة الأوربيون.

ولقد تطورت النظرة الحديثة للفرد بغض النظر عن وصفه الدينى والاجتماعى، وذلك منذ عصر النهضة، وبعده اتخذت شكلها النهائى فى القرن الثامن عشر.

وما إن تهدمت معاقل عصر الاقطاع والحكم الاستبدادى فى أوربا حتى انمحت بالتدريج مبادئ الفلسفة الإنسانية التى كانت شائقة بوضوح. فاكتسحها المطالب

الاقتصادية الرأسمالية والصناعية التي أتاحت لها الثورة الفرنسية إمكانات هائلة. وبدأت خطة تستهدف السيطرة على العالم تدعمها انجازات الثورة الصناعية المدهشة. ومنذ ذلك الحين راحت أوربا تصدر إلى غيرها من المجتمعات مجموعة من السمات العالمية المختارة التي تناسب مطالب الاستعمار بعيدا عن أية رسالة إنسانية عالمية.

ومازالت الطبقات السياسية تتمسك بأوضاعها القديمة ومصادر ثرواتها في العالم الثالث لكي تحافظ على الأرباح التي تجنيها تلك الطبقات من نظام تجارى قائم على عدم المساواة والمبالغ الطائلة التي تحصل عليها من بيع الأسلحة والضغوط التي تمارسها على الدول الأكثر فقرا نتيجة لما عليها من ديون، وكل هذه حجج قوية لتغليب مصالحها على الكلام الغامض والفاتر على التضامن العالمي.

ونتساءل هل الغرب مستعد لمواجهة ضياع الامتياز المعنوى الهائل الذى تمتع به طوال الخمسمائة سنة الماضية بأنه القوة المحركة لتاريخ العالم؟

وبعد أن رقص الناس في كثير من بقاع العالم على أنغام الغرب. وكان على سائر مجتمعات العالم أن تكيف أساليبها في التفكير والعمل والإنتاج حتى تواكب المطالب الأوربية، وكان عليها أن يأخذ أيضا دروسا من أوربا وهي تقاوم محاولتها للفكاك من سيطرتها حيث يصر الغرب على أنه أهل لأن يعتبر نفسه المركز الحيوى للعالم، وأن أفكاره واكتشافاته الجديدة فضلا عن خبراته الروحانية والمعنوية والجمالية صحيحة ولها شرعيتها العامة. وهذا مايعبر عنه فوكاياما، باعتبار أن ماوصلت إليه الثقافة والحضارة الأوربية هو نهاية التاريخ، ويجب أن يتبع كل المجتمعات في العالم النموذج الغربي.

وبالطبع يقاوم الغرب فكرة التكيف مع عالم معاصر يزداد تحركا في اتجاهات جديدة غير متوقعة، ويميل إلى أن ينسل من تحت سيطرته وحتى الآن فلح الغرب في إجهاض محاولات الانفكاك من السيطرة لأسباب كثيرة تراها بوضوح في إقليمين في العالم بالرغم من بعد المسافة بينهما، الاتحاد السوفيتي، والدول العربية، على مدى سبعين سنة حاول الاتحاد السوفيتي أن يبني نظاما اشتراكيا يوفر التقدم والرخاء للمواطنين، إلا انه فشل في النهاية، وبالمثل حاولت الدول العربية بعد أن تخلصت من براثن الاستعمار وعلى مدى مايقرب من خمسين عاما في إقامة اقتصاد ثوري ولمجتمع متقدم، إلا أنها أيضا تعثرت في خطواتها.

والغرب إذ يسلم جدلا بانه يملك مفاتيح العالم لانه ابتكر مفهوم الإنسان العصرى، ينسى أن هناك ثقافات أخرى وحضارات خاصة في مجال الفنون والآداب والأديان وصلت إلى قمة تتجاوز حدود الزمان والمكان في سعيها إلى الإحاطة بأحوال البشر بكل ما تخفيه من أسرار، وأنها انتجت إنجازات بازغة للإنسانية في الميتافيزيقا والأخلاق والجمال والفكر العقلاني، اعتمد عليها الغرب قبل أن يبتكر بدوره رؤية جديدة للإنسان العصرى. إن صورة المجتمع المثالي الذى يعد الهدف الأخير للتقدم ليست واحدة لدى الجميع، وبالتالي لا تحظى

بتأييد الأغلبية لوجود مواجهة مستمرة بين وعى الإنسان باعتباره فردا ووعيه الجماعى باعتباره عضوا فى المجتمع. والاثنان جوهريان، يحدث أن يتغلب أحدهما على الآخر تبعًا للظروف والزمان والمكان، أو التقاليد الثقافية، وبالتالى فلا مجال للقبول بنظرية تفرض اتجاها واحدا على كل المجتمعات كما تقول نظرية نهاية التاريخ لفوكاياما.

ويكمن الفرق فى وسيلة التقدم بين الشمال والجنوب فى سمات المجتمع، وليس فى الموارد كما يود البعض أن يصورها. ففى بلاد كثيرة تقل فيها الموارد أحرزت تقدما أعلى بكثير من بلاد تزداد فيها الموارد بكثير.

وربما تعتمد وتيرة التقدم - وهنا بيت القصيد على مشاركة جماعية حقيقية والوحدة القومية أو الوطنية - وهذا قليل من كثير يمكن أن يقال على السمات التى تساعد المجتمع على التقدم.

لقد فشل المفكرون العرب فى تخطيط نموذج للنمو لأن العقلية كانت تلفيقية تحاول أن تطبق مناهج الغرب على مجتمعنا دون وعى حقيقى بروح المنهج الغربى والأسس التى بنى عليها.

ومازال المفكرون العرب يخلطون بين ما هو ثقافى وماهو علمى. لم يتبينوا طبيعة الفكر الغربى حينما اكد على النص العلمى الذى يقترب من اليقين، باعتماده على الادلة والبراهين الواضحة - هذا السعى الذى تمثل فى مرحلة ما باتجاه وضع فلسفة العلم وصياغة نظرية المعرفة وحتى بعد أن ظن البعض أن الغرب قد تخطاها، تظل الفلسفة الوضعية هى المهيمنة على الأقل فى ترشيد المنهج العلمى، وهى أقرب إلى التطبيق فى ترشيد المنهج العلمى. وهى أقرب إلى التطبيق فى العلوم الطبيعية التى لاتتأثر بإقليم أو بيئة. أما المعارف الأخرى التى تكون الجزء الأكبر من الثقافة تعتمد فى الأساس على العلاقات بين عناصر نظام خاص ببيئة أو مجتمع معين، فهى إذن تختلف من مجتمع لآخر. وفى هذا السياق نخطئ كثيرا إذا قلنا إن عقليتنا يمكن أن تصبح غربية لأننا بذلك نهمل تماما التفاعل العضوى بين الثقافة والعقل، وعقليتنا لاتنتج الآن ولاتنجح فى تمثل العلوم المعاصرة لأنها عقلية متأثرة بظروف حالية تختلف عن الظروف الماضية التى كانت تنتج فيها العقلية العربية وتبدع، فمازلنا لا نعى أن التقدم الحضارى يقوم على ماتنجزه الأمة من علم و ليس من معارف أخرى.

والدليل لاتقدمه من الكتب الصفراء، بل من أحداث اليوم، فالأمه أنجبت صاحب جائزة نوبل، والحاصل على الجائزة الخاصة لمهرجان كان السينمائى، ومع ذلك لاتدل الشواهد على أننا سرنا خطوات بهذا النور على طريق التقدم.

ولذلك لا يجب أن نستعد لبناء ثقافة عربية جديدة تحملنا لخوض معارك الدخول إلى القرن الواحد والعشرين، على أن تعتمد كثيرا على إنتاج المثقفين العرب فى القرن العشرين من الأدباء والفلاسفة، والفنانين - هذا فكر تقادم، وكما يقول توفلر إن الفكر الذى لايساير الاتجاه إلى الموجة الثالثة (عصر المعلومات) سيصبح فى مزبلة التاريخ.

عبد الحكيم بدران

أحمد مرسى

الطريق إلى مانهاتن

رؤية شعرية

مانهاتنْ كانت تبدو فى الصباحِ،
من السيارة، من بعيد.
كنساء جياكومتى الفارهاتْ
ينتشْن زعانف أسماكٍ
غرقى فى السحابِ
وكان يساورنى وسواسٌ
أن تكون الصورة قد سقطت
من ذاكرتى فوق الجليد.

مانهاتن كانت ترسف فى الجليد.
لم تكن الصورة مشرقة
بأية حال.

التصوير الفوتوغرافى للفنان الشاعر أحمد مرسى

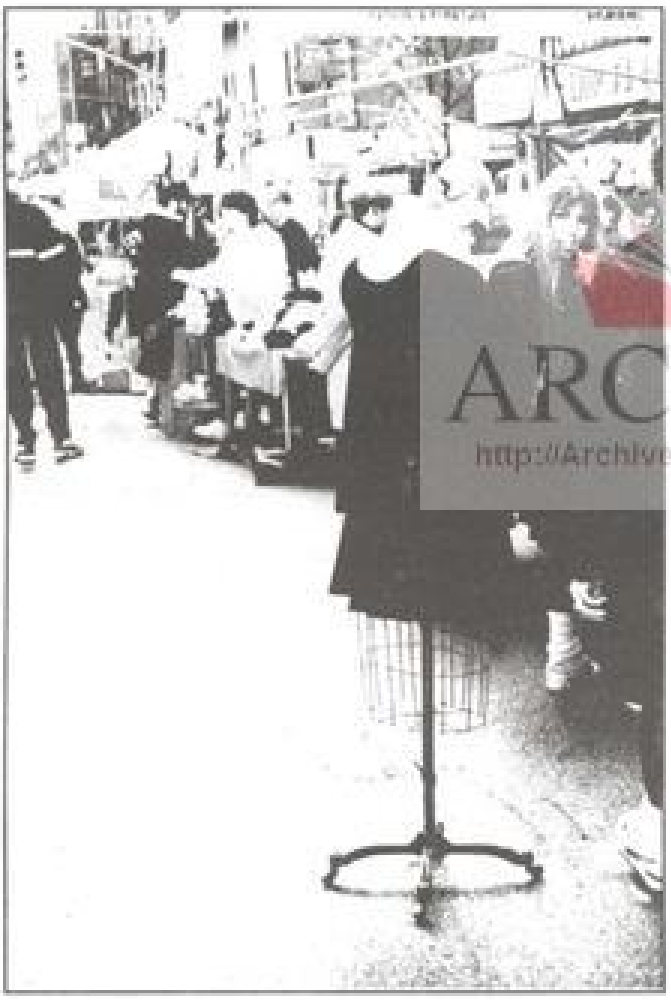
إيطاليا الصغيرة أو الحى الإيطالى

كان طريق الهايواى من «كوينز»
يقطع أحياء تحاصرها مدن الموتى
وحوانيت البورنو
ومباغ تعلن بالنيون عن الفردوس
بدون شروط التقوى
لكن بالدولار.

وهنا وهناك كنيسة متداعيةٌ
تحمل لافتة للبيع أو الإيجارْ.
مانهاتن تحبو زاحفة
وتمد أيادى تنين يحطم أدراجا
تتساقط منها أسرار الشعراء،
عيونًا فى حقاقٍ من رمل وماء،
وعلى عتبات الأفق الناطحات
تتناسل فى ضجر
وبلا حياء.

مانهاتن تدنو عارية
وبلا أصباغ أو قناع
يخفى وجهها الكابى
فى رائعة النهار.

لونج أيلاند سيتى كانت صدمة
وقذى فى عين المغترب الجديد.
لم تكن الباب المفضى إلى مانهاتن



سوق الشارع الأفينيو الثانى مانهاتن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيدة المحيط الأطلنطى
وخزانة فن القرن العشرين
ومنفى لوحة جورنيكا
منفى فتيات أفينيون وماكس بيكمانْ
حيث تبنّى مارسيل دو شامب
مرحاضا دخل التاريخ.

شاهدت لأول مرة
كيف تموت الأحياء،
وبعد سنين
كيف تعود إلى الحياة
الطرقات ومشروعات الإسكان الشعبى
والمستشفيات
أيات مدينة أشباح
تخلى عنها الساكنون.
وتباطأت السيارة قرب كوينز بورو بريدج
فسألت أليس اليوم أحد؟»

كان الكوبرى مختنقا
بالسيارات، وراكبى الدراجات،
وإن كان لهم مجرى صغير،
إلا أن تباشير الخريف
وإشراقة سبتمبر حولت
صخب الموتورات إلى جوقة منشدين.
وكأن الناس جميعًا

سوق الشارع الافينيو الثانى مانهاتن

بار الأمو المكسيكى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يزحفون إلى مانهاتن
كل يبحث عن شيء مفقود.

هل كنت أنا الآخرُ
أبحث عن شيء مفقود؟

٥ إبريل ٩٧

سوق الشارع الأفينيو الثاني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوزى سليمان

أيام قرطاج السينمائية (الدورة ١٧)

السينما الافريقية .. ماذا تريد أن تقول؟

«أيام قرطاج السينمائية» اقدم مهرجان سينمائي في العالم العربي، حملت منذ تاسيسها عام ١٩٦٦، توجها عربيا أفريقيا، أو كما قال الدكتور **عبد الباقي الهرماسي** وزير الثقافة التونسي في حفل افتتاح الدورة السابعة عشرة [٢٣ ـ ٣١ أكتوبر ٩٨] أنها تستهدف «إرساء تقاليد للإبداعات العربية والأفريقية» وأنها نجحت عبر ثلاثة عقود في «تثبيت سينما المؤلف في محيطنا العربي والأفريقي، وأنها بعثت سينما الجنوب ـ وإن كان مخاضها في البداية صعبا».

وأحاول أن اقدم هنا عرضا موجزا لسينما الجنوب ـ في جناحها الافريقي، حيث لا تلقى السينما الافريقية لدى اكثر المثقفين وعشاق الفن السابع من العرب، إلا اهتماما قليلا. ومع هذا أشير إلى

المخرج الراحل: جبريل أيوب

إسهامات السينما العربية التى تألقت من خلال جوائز: الشانيت الذهبى ـ للفيلم الجزائرى **العيش فى الجنة** ـ الفيلم الطويل الأول للمخرج **بوعلام جيرجو** ـ الذى يقدم صورة لمعاناة العمال الجزائريين فى فرنسا ١٩٦٠ ـ ١٩٦١ قبيل الاستقلال ـ والشانيت الفضى للفيلم المصرى، **عرق البلح**، للمخرج **رضوان الكاشف** ـ الذى يصور معاناة نساء قرية فى اقصى الصعيد تركها رجالها، وجائزة العمل الأول للفيلم اللبنانى «**بيروت الغربية**» الفيلم الأول للمخرج **زياد الدويرى** ـ الذى يقدم الحرب الاهلية من خلال عيون بريئة لولدين مراهقين. [وإلى جانب المسابقة الرسمية تمثلت السينما الافريقية فى تكريم سينما **بوركينا فاسو** ـ الدولة التى احتضنت حركة سينمائية شابة متقدمة منذ الستينيات، واقامت مهرجان أوجادوجو ـ منذ عام ١٩٧٤ ـ وبرزت فيها رموز هامة مثل **جاستون كابورى** و**إدريسا أوادراوجو** ـ الذى عرض له آخر افلامه

«كيتي وادامز» . في حفل الافتتاح إلى جانب فيلم آخر في التكريم، الذي ضم ثمانية أفلام طويلة وسبعة أفلام قصيرة، كما كرم اسم المخرج الراحل **جبريل أيوب** . الذي توفي في أوائل الصيف، وكتب الباحث التونسي **الطاهر الشريعة** تحية طيبة في مقدمة الكتالوج وصف فيها أفلامه بأنها «نسيج وحدها». وتذكر له آخر أفلامه الطويلة «**الضباع**» رؤية أفريقية موضوعية وجمالية أصيلة لـ «**زيارة السيدة العجوز**» لـ **دورنمات**

كما نذكر قامته السامقة وهو يتسلم الثنائيت الذهبي عن فيلمه القصير «**الفرنك**» من المخرج التونسي **فريد بوغدير** بقامته القصيرة، في دورة ١٩٩٦، وكانت لفتة طيبة من مهرجان القاهرة الدولي الأخير أن يحتفي بذكرى **أيوب** بعرض فيلمين له. إذا راجعنا أسماء المخرجين الأفارقة المشاركين في المسابقة وحياتهم وأعمالهم . نجد أن أغلبهم درس السينما في معاهد أوروبا الشرقية الاشتراكية سابقا . وخاصة معهد السينما بموسكو . مما لا شك أثر في تكوينهم الفكري، وأن أغلب أفلامهم إن لم يكن كلها قد أنتجت بتمويل غربي أوروبي . فرنسي أساسا . وخاصة إذا كانوا ينتمون إلى مجموعة دول الفرنكوفون، بإسهامات تقنية أوروبية، مما يعكس مشكلة قيام صناعة سينمائية أفريقية حقيقية متكاملة.

قد نجد سمات مشتركة في أكثر الأفلام الأفريقية. لم تعد سينما الفولكلور والطقوس الشعبية التي انتهت بأنها لإرضاء المنتج الأوروبي وشبكات التوزيع والمهرجانات، أو انتهم بها الممولون الأوروبيون .. بل إن هذه الطقوس نجدها توظف لتعرية الخرافة، وللسخرية، كما نجد اتجاها قويا للنقد الاجتماعي، وإدانة العنصرية الأوروبية، كما نجد صورا إيجابية وسلبية للمرأة الأفريقية . إيجابية في تمردها ونضالها أو سلبية في خضوعها.

كان الفيلم الأفريقي الفائز بالثنائيت البرونزي، هو (**فاراوا أم من الرمال**) من مالي . إخراج **عبد اللاي أسكوفاري** (٤٧ سنة) كما فاز بجائزة دون كيشوت للجامعة الدولية لنوادي السينما، وبجائزة منظمة الوحدة الأفريقية. وكلمة «فاراو» تعني باللغة المحلية حالة تعب، وبإضافة حرف الواو، فإنها تعني حالة جفاف أو ندرة . يقدم إسكوفاري . أربعا وعشرين ساعة من حياة امرأة تعيش في قرية بالمنطقة الصحراوية لشمال غرب مالي. تدور الكاميرا بين الزرع الجاف والجرداء، حيث يقاسي البدو الرحل أسوأ أنواع البؤس الحيوانات والطيور والأطفال في الشوارع المترية. الأم فاراو بين أسرتها الصغيرة: الزوج المريض المتهالك على فراشه، وولدين وابنة مراهقة. عليها أن تخدم الزوج وتقيم أود البيت.. وتسعى بين دواوين الحكومة حتى تحصل على معاش زوجها .. تنهر الولد الأكبر الذي يردد ما سمعه من مدرس الفصل من أن أباه مصاب بالجنون، ترد بشدة: بل هو قلبه بسبب معاناته في السجن لنضاله السياسي.. والولد الأصغر يسأل ببراءة «هل سيموت والدي اليوم».

تضيق الظروف في وجهها.. البيروقراطية الغبية من جانب .. ومسئولياتها من جانب آخر.. ينصحونها بأن العمل لدى الأجانب مصدر لرزق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طيب.. نماذج من أوروبيين لا يأبهون بها.. أحدهم في حضن عشيقته السوداء، يسخر منها.. آخر يعدها بأجر مضاعف لها ولابنها بل يسلم لها كمية من الأوراق المالية، تستشعر نواياه الخبيثة نحو ابنتها المراهقة، ترمي بالأوراق المالية في وجهه.. لا ينقذها إلا قريب لها يعيرها حماره الصغير.. تحمله جرات المياه من نبع مائي لتبيع الماء البارد لعمال البناء، وتقايضها قرويات بالغلال.. وبهذا تستطيع أن تقوم بأود أسرتها.. تذكرنا في نضالها من أجل الحياة بالأم الشجاعة لبريشت.

المخرج **عبد الله إسكوفارى** ـ ٤٧ سنة ـ عمل حتى ١٩٧٨ بالإذاعة والمسرح ـ التحق بمعهد السينما بموسكو ١٩٨٤ ـ بالاتحاد السوفيتي ـ سابقا، يعود ليعمل مخرجا بالمركز الوطني للإنتاج السينمائي، ويخرج أفلاما قصيرة قبل فيلمه الروائي الطويل الأول هذا.

في المقابل، وفي رؤية مغايرة ـ نجد الفيلم الموريتاني «العيش على الأرض» ـ هو أيضا الفيلم الروائي الطويل الأول للمخرج **عبد الرحمن سيساكو** ـ ٣٧ سنة ـ قد تبدو رؤية تشاؤمية أو تحذيرية ـ حول مستقبل وطنه الأفريقي ـ فهو يرسم صورة لقريته العام ٢٠٠٠ ـ (هناك أكثر من فيلم عن رؤية مخرجين شبان من العالم الثالث للعام ٢٠٠٠ في إطار مشروع سينمائي دولي) ـ في الكتالوج نقرأ عن «عشية حلول العام ٢٠٠٠ يعود المخرج الموريتاني المقيم في فرنسا إلى قريته سوكولو، وهناك يلتقي والده وآخرين يتسوه في الأزقة والحقول وينطلق في التفكير حول العلاقة بين افريقيا وأوروبا ـ ... كيف صور المخرج الشباب قريته الافريقية ـ كيف راها في عصر الإنجازات العلمية والحضارية في عالم الاتصالات؟..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كسالى يبحثون عن ظل يقيهم من حرارة الشمس، كاميرا محمولة كأنها خفية تقتفي الحياة اليومية، برتابتها، تليفون على مائدة خشبية في الطريق العام لا تصدق أنه يحقق أي اتصال بالعالم الخارجي، راديو يشير في إذاعته إلى العام ٢٠٠٠ ثم يصاب بالبكم ـ عفوية تربط بين الروائي والتسجيلي.. رغم ملل الإيقاع ـ طوال ٦١ دقيقة. إنه اقصر فيلم طويل في المهرجان ـ لا تشعر بملل، كأنما أراد المخرج أن يشركنا في تأمل مستقبل قريته.. فاز الفيلم بجائزة لجنة التحكيم الخاصة مثل **عبد اللاي اسكوفاري** درس **عبد الرحمن سيساكو** السينما في موسكو، ونال دعما من هيئات سينمائية وتلفزيونية في أوروبا. قدم لي بطاقته ـ بعد أن هنأته ـ وكانت تحمل عنوانه في باريس!

ومن الواقعية إلى السحر مع السخرية، في فيلم «طافي فانجا» ـ من

لقطة من فيلم العيش على الأرض ـ موريتانيا

المخرج علي عبدالرحمن سيساكو

مالى ـ إخراج **أدما درابو** ـ وفيه استخدام ذكى من قبل مجموعة من النساء الأربيات لأسطورة افريقية شعبية حول سحر القناع من أجل تغير وضعهن الاجتماعى الشدنى ـ حيث يتم تبادل العمل مع الرجال.. الرجال يقومون بالغسيل والطبخ ويرتدون «المريلة» ـ والنساء يجلسن مرتديات سراويل رجالى يدخن كسالى مثل الرجال!

فيلم «بنى لون القهوة» ـ من ساحل العاج ـ إخراج **هنرى دوباك** ـ كوميديا ساخرة عن رجل افريقى يقيم فى باريس يجمع بين زوجتين مدعيا بأوراق مزيفة أن زوجته الثانية هى ابنته. وفى الوقت نفسه يقيم علاقة مع فرنسية شقراء.. ينتهى الأمر بترحيله مقيدا فى الحديد!

فيلم «تى جى فى» ـ السنغال من إخراج **موسى توري** يستعير عنوانه من اسم القطار السريع فى أوروبا، ولكنه هنا ليس إلا شاحنة بطيئة تسير بين داكار و كوناكرى، قبل رحيلها تأتى أنباء بقيام تمرد على الحدود.. وفى الرحلة تقدم لنا نماذج من شخصيات ذات دلالات سياسية واجتماعية: الوزير المطرود هاربا مع زوجته، عسكرى متأهب للأحداث.. فرنسيان يمثلان السلطة الاستعمارية السابقة..

أما مشكلة الهجرة الأفريقية إلى أوروبا فيتناولها فيلم «بطاقات هوية» إخراج **موريزاى نجانجورا** ـ من جمهورية الكونغو الديمقراطية، من خلال مجموعة شبان أفارقة يدرسون فى بلجيكا، وقد انفصلوا عن الوطن الأم وفقدوا هويتهم..

لقطة من فيلم الحملى ـ اخراج رمضان سليمان ـ جنوب افريقيا

فيلم «ثابلو فاراى» ـ من السنغال ـ إخراج **موسى سين أبا**، يذكرنا ولو على مستوى أبهت ـ بأفلام راتد السينما فى بلده **عثمان سامبينى** ـ فى تناوله لمفاسد السياسة والسياسيين.. المتسلقين ومصيرهم السريع ـ وإخراجه السريع ـ يضعنا أمام برنامج مزدحم لأفلام السينما العربية والأفريقية.

أما فيلم «حملى» ـ من جنوب افريقيا، إخراج **رمضان سليمان** ـ أول مخرج افريقى أسود فيما بعد التحرر.. فلا يهتف بشعارات الإدانة لنظام الابارتهيد البائد، بل يحاول أن يوعى مواطنيه السود بما فى نفوسهم من رواسب وعقد وعيوب يجب أن يتخلصوا منها.. من خلال سلوكياتهم فيما بينهم.

.. أتوقف ـ أخيرا ـ عند فيلمين: فيلم تعجب كيف تسرب إلى المسابقة الرسمية .. وفيلم آخر تدهش كيف خرج بلا أى تنويه. الأول هو سلماندى ـ الإعصارى ـ إخراج **بيير ياميوجو** ـ الذى يقدم صورة سيئة للجالية العربية ـ اللبنانية ـ فى أفريقيا ـ يقدمهم كأصحاب سيطرة ونفوذ، وأيضا كسالعين فى صفقات مريبة وعمليات تهريب.. وكيف لم يحدث أى احتجاج عربى، العجيب أنه فاز بجائزة وكالة الفرنكوفونية.. أو قل ليس بالعجيب!

علمت أنه سبق عرضه فى الدورة السابعة لأسبوع السينما الفرنكوفونية ـ فى المركز الثقافى البلجيكى بباريس، أوائل أكتوبر ٩٨.

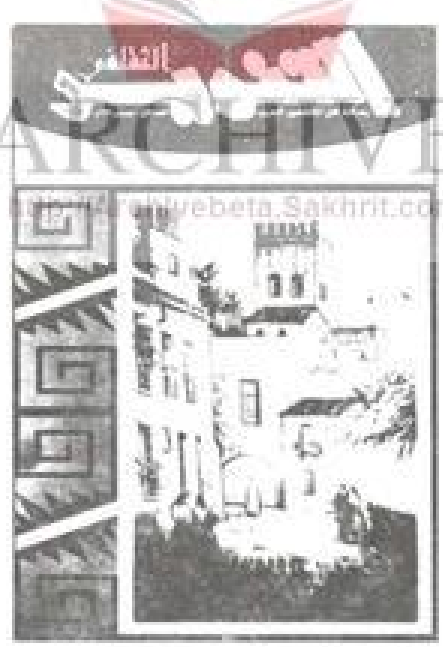
أما الفيلم الذى يثير الدهشة بخروجه بدون أى تنويه فهو للمخرج الأفريقى الكبير **محمد هوندو** ـ موريتانيا ـ: **«وطنى عالم بدون شر»** ـ **وهوندو** أحد أهم رموز السينما الأفريقية الطبيعية يعود إلى قرطاج بعد غياب طويل ـ وكان قد فاز بالتانيت الذهبى ١٩٧٤ ـ عن فيلمه «الزنوج جيرانكم» ـ كل فيلم من أفلامه له قيمة أسلوبا وموضوعا: سيكون لنا لامؤت لنام ـ الزنوج الفارون من أجل الحرية (الجائزة الكبرى فاسباكو ٨٧) جزر الهند الغربية ـ أفلام تصرخ وتنادى بالحق الأفريقى ـ وفى فيلمه وطنى عالم بدون شر ـ صرخة ضد العنصرية الغربية (الأوروبية) ـ حيث يوظف المخرج الشعر والأغنية، والصور التشكيلية، مازجا بين الروائى والتسجيلى..

إن فى أكثر من بلد أفريقى محاولات لإقامة صناعة سينمائية.. وتكوين كوادر سينمائية.. لكسر الاعتماد الكامل على تمويل الغرب ومساعداته، كما قال أحد الأفارقة فى ندوة: «لا تمنحونا سمكا بل علمونا كيف نصيد..» ولكن أين التعاون العربى ـ الأفريقى الحقيقى وهو أهم ما استهدفته أيام قرطاج السينمائية منذ تأسيسها؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عفاف عبد المعطى

مجلة التنوير الثقافى



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طلعت علينا مجلة «**التنوير الثقافي**» من الدوحة، دولة قطر - بما تحمله من قيم معرفية وإنسانية بناءة، لتحاول أن تكون لبنة فى صرح المجلات الثقافية العربية، وتنضم للأعمال الفكرية الجادة. والمتتبع للعدد الأول من هذه المجلة: يجد أنها تطرح مجموعة من الأفكار البناءة التى تتمثل فى تبنى قيم الحق والعدل والحرية، وتنمية الوعى الفكرى فى مجتمعنا العربى، كما أنها تطمح لأن تكون رسالة ثقافية لكل المثقفين العرب، ولا تقف عند الدراسات الأدبية أو النقدية فحسب، بل إنها تفسح المجال للدراسات الثقافية عامة، وتحاول ان تهضم الماضى هضما جيدا، وتحتوى الحاضر احتواء واعيا، وتتطلع للمستقبل بخطى ثابتة.

اشتمل العدد الأول على مجموعة من الدراسات النقدية والثقافية، حيث جاءت الدراسة الأولى عن الاتجاه النقدى فى الفكر العربى خلال القرن التاسع عشر «**عاطف العراقى**». وقد عرض لهذا الاتجاه من خلال بعض الشخصيات التنويرية فى فكرنا الحديث، ومنهم **رفاعة الطهطاوى، وخير الدين التونسى، وجمال الدين الأفغانى، وعبدالرحمن الكواكبى**. وكان لهؤلاء الكتاب نزعة إصلاحية، لكن ذلك لا ينفى أن هناك وجهات خلافية مع ارائهم، فيبدأ **عاطف العراقى برفاعة**

الطهطاوي. ويذكر أنه ولد سنة ١٨٠١، ودرس بالأزهر وتأثر بالشيخ **حسن العطار**، وألف كتبا متعددة في اللغة والعلم والهندسة والتاريخ والوطنية وغيرها. ثم ينتقل الباحث إلى مفكر آخر هو **خير الدين التونسي**، ويسرد دوره الإصلاحي بالإضافة إلى فكره التاريخي والحضاري، ويدعو لانفتاح الفكر الإسلامي على كل فكر لا يتعارض مع الدين الإسلامي. ويناقش اهتمامه بقضايا الحق والعدل والحرية، ثم يتحدث عن **الأفغاني** الذي تثقف بثقافة شاملة نسبيا، وتعلم الفارسية والعربية ودرس الفلسفة الإسلامية والمنطق والتصوف، ثم ينتقل إلى الحديث عن الشيخ **محمد عبده** و**عبدالرحمن الكواكبي** ويذكر أدوارهما الإصلاحية في شتى مناحي الحياة، فقد اهتم **الكواكبي** بالفكر السياسي النقدي. والدعوة الإسلامية عنده تقوم أساسا على أصول الحرية والعدل والمساواة، ويعنى إلى حد كبير بالجانب الاجتماعي، ويخلص في النهاية إلى ضرورة تنوير العقل العربي.

ثم تأتي دراسة **صلاح فضل** عن الخطاب القومي في الشعر المعاصر. ويعنى فيه بتحليل العلاقة بين الشعر المعاصر والخطاب القومي، كما يعنى بمزايا الخطاب القومي، ويرى أن مفهوم الخطاب القومي لا ينحصر في الشعر ولا في الموضوع السياسي المباشر، بل يرتبط برؤية العالم، ويشير في **الخطاب القومي للشعر المعاصر إلى** أعمال بعض الشعراء، مثل **سميح** القاسم، و**محمد** القيسي، و**أحمد دحبور**، و**إبراهيم نصر** الله، و**المناصرة**، و**عبدالرحيم عمر** وغيرهم. ثم دراسة [illegible] الدكتور **عبد الحميد إبراهيم** عن الأدب المقارن من منظور التأصيل، وفيه يناقش نشأة الأدب المقارن، وارتباطه بالأدب الأوروبي أكثر من العربي، ويعيب على الباحثين الذين يلهثون خلف الدراسات الأوروبية دون أن يمتلكوا الأدوات الفنية لذلك، ويؤصل للأدب المقارن منذ رحلة ما قبل الإسلام، ويعتبر أن رحلات العرب قبل الإسلام ورحلات الشتاء والصيف تعد إرهاصات أولية له، وهكذا نجد أن الدراسة تنحو منحى تأصيل الأدب المقارن وربطه بالأدب العربي والواقع العربي منذ القدم. ثم جاءت دراسة **عبدالسلام المسدي** عن المرأة وجسور الثقافة الأممية، وهي دراسة جادة في مناقشة قضايا المرأة من خلال خطاب الثقافات المعاصرة، ويحاول البحث عن منهجية فكرية تجعل المرأة العربية فاعلة في الواقع المعيش بدلا من العيش على هامش الواقع.

وجاءت دراسة **أحمد درويش** عن مخاطر الغموض في المصطلح النقدي، وهي قضية حيوية يتطلع إلى مناقشتها كل المثقفين والكتاب العرب خاصة النقاد والشعراء، ويعنى بغموضية المصطلح المعاصر، ثم قراءة **محمد بريري** عن الخصومة بين الوعي الشفاهي والوعي الكتابي، قراءة أولية تعد دراسة علمية جادة لما تعبر عنه من إمكانية توظيف الوعي الشفاهي لخدمة الوعي الكتابي، إذا أحسن استغلال هذا الوعي.

أما ملف الشعر، فقد بدأ بقصيدة من العامية المصرية للشاعر **الأبنودي** وهي أحدث قصائده، حيث كان قد أهداها لمجلة التنوير الثقافي بمناسبة زيارته لمدينة

الدوحة. ثم تأتي بعد ذلك القصائد الفصحى لبعض الشعراء العرب، مثل **سعد يوسف، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وأحمد سويلم، وجميل أبو صبيح، وزكية مال الله**. وتتوافق هذه القصائد مع قضايا التنوير الفكرى والحضارى.

أما ملف القصص، فقد حوى بعض القصص الجديدة لكبار الكتاب العرب مثل **جمال الغيطانى وإدوار الخراط، وكلثم جبر وحسن رشيد وخليل الفزيع**، إلى جانب القصة المترجمة لكاترين مفيلد التى ترجمها **سامى حنا**.

جاء ملف المتابعات الثقافية ليتوافق مع قضايا التنوير الثقافى، فعنى بسرد أهم العروض العلمية للكتب الجادة، ومنها كتاب درة الخليج فى المصادر الهولندية من تأليف **ب. ج. سلوت** وعرضه **أحمد زكريا**. أما كتاب المرايا فقد عرضه **أنور جعفر**، ثم جاء مسك الختام للمجلة بدراسة عن عاشق الباستيل الفنان الكبير **محمد صبرى**، وقد أعدتها الأستاذة سلوان محمود.

إن المتابع لهذه المادة الإبداعية والفكرية والنقدية يدرك إلى أى مدى جاءت موضوعاتها متوافقة مع رسالتها التنويرية البناءة للواقع العربى، على مشارف القرن الحادى والعشرين.

ويقوم على هذه المجلة نخبة متميزة من رجال الفكر العربى الذين مثلوا الهيئة الاستشارية، وكذلك هيئة التحرير التى عكفت شهورا طويلة لتخرج هذه المجلة فى أبهى صورة، ونخص بالذكر الكاتب **إبراهيم الجيدة** المشرف العام على المجلة، والدكتور **مراد مبروك** مدير التحرير، والأستاذ **يوسف درويش** رئيس مجلس الإدارة الذى ذلل العقبات حتى تخرج المجلة وتجد طريقها للصدور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com